

ნიკოლოზ ჩაუი



გამომცემლობა
„საბოთა საქართველო“
თბილისი

წინამდებარე წიგნი წარმოადგენს კრებულს სტატიებისას, რომლებიც მიძღვნილია საბჭოთა ხელოვნებისა და მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ზოგიერთი საკითხისადმი. წერილების ნაწილი გამოქვეყნებული იყო პერიოდულ პრესაში, გამოიცა ცალკე ბროშურად, ხოლო შემდეგ გადამუშავდა და შეიკაო.

საზოგადოებრივი რედაქტორი
გიორგი ჯიბლაძე

პ. მარქსი და ფ. ენგელსი ხელოვნების შესახებ

მეცნიერული კომუნიზმის მოძღვრების შექმნასთან ერთად მარქსმა და ენგელსმა საფუძველი ჩაუყარეს მატერიალისტურ ესთეტიკას. ხელოვნების ქეშმარიტ მეცნიერულ თეორიას. მხოლოდ ისტორიული მატერიალიზმის საფუძველზე, მარქსიზმის საფუძველზე გახდა შესაძლებელი კულტურისა და ხელოვნების ქეშმარიტად მეცნიერული თეორიის შექმნა.

მარქსმა აღმოაჩინა კაცობრიობის განვითარების კანონი, — აღნიშნა და ფ. ენგელსი 1883 წლის 17 მარტს, — უკანასკნელ დრომდე იდეოლოგიური დანაშრეცების ქვეშ დაფარული ის უბრალო ფაქტი, რომ ადამიანებმა პირველ რიგში უნდა ქაღალდი, სუნი, იქონიონ ბინა და ჩაიცვან, სანამ უნარი ექნებათ ხელი მოჰკიდონ პოლიტიკას, მეცნიერებას, ხელოვნებას, რელიგიასა და ა. შ., ე. ი. იდეების განვითარებას განსაზღვრავენ საზოგადოებრივი ცხოვრების მატერიალური პირობები. აყალიბებდნენ რა საზოგადოების განვითარების საერთო თეორიას, ქმნიდნენ რა ისტორიულ მატერიალიზმს, მარქსმა და ენგელსმა მოგვეცეს კულტურისა და ხელოვნების არსის, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მათი ადგილისა და როლის სწორი და ღრმა გაგება, რევოლუციური პროლეტარიატის პოზიციებიდან კულტურისა და ხელოვნების მთელ რიგ მოღვაწეთა შემოქმედების შეფასების კლასიკური ნიმუშები.

პ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა მკაფიოდ დაგვიანახვეს, რომ კლასობრივ საზოგადოებაში არ შეიძლება იყოს ხელოვნება, რომელიც არ გამოხატავდეს გარკვეულ კლასობრივ მსოფლმხედველობას, თვალსაზრისს, ისევე როგორც ყოველი მხატვ-

რული მოვლენა მეტად თუ ნაკლებად, ასე თუ ისე, მკაფიოდ ან მალულად გამოხატავს თავის კავშირს გარკვეულ კლასობრივ ინტერესთან.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა, ეყრდნობოდნენ რა კლასიკური ესთეტიკური აზროვნების მიღწევებს, ჩამოაყალიბეს გენიალური დებულება, რომლის თანახმად ხელოვნებას, ისევე როგორც მორალს, რელიგიასა და იდეოლოგიის სხვა სახეებს არ ახასიათებს აბსოლუტური დამოუკიდებლობა. მათი აზრით, ხელოვნებას არსი, მისი წარმოშობა და საზოგადოებრივი როლი, მისი განვითარების კანონები, მისი აყვავება და დაცემულობა შეიძლება სწორად გაგებულ და განმარტებული იქნეს მხოლოდ მთლიანი საზოგადოებრივი სისტემის ანალიზიდან, სადაც გადამწყვეტი როლი ეკონომიურ ბაზისს მიეკუთვნება.

განმარტეს რა თავიანთ ნაწარმოებებში ბაზისისა და ზედნაშენის ბუნება, მათი ურთიერთკავშირი, კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა საზოგადოებრივ მეცნიერებებს ქვეშაირიტად მეცნიერული საძირკველი მიუყენეს.

მარქსმა და ენგელსმა დაასაბუთეს, რომ წარმოების წესი განაპირობებს ცხოვრების სოციალურ, პოლიტიკურ და სულიერ პროცესებს. წარმოების როგორი წესიცა აქვს საზოგადოებას, — გვასწავლის მარქსიზმი, — ისეთივეა, ძირითადად. თვით საზოგადოებაც, ისეთივეა მისი იდეები და თეორიები, პოლიტიკური შეხედულებები და დაწესებულებები: წარმოების წესი წარმოადგენს საზოგადოების საწარმოო ძალთა და აღმინათა წარმოებით ურთიერთობათა ერთიანობის განსახიერებას, ერთიანობისა, რომელიც ხორციელდება მატერიალური დოვლათის წარმოების პროცესში.

მარქსისა და ენგელსის აზრით, ხელოვნება წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთ ფორმას. ამიტომ ხელოვნების ყველა ცვლილების მიზეზი უნდა ვეძიოთ ცხოვრების რეალურ პროცესში. მხოლოდ ამ თვალთახედვით შეიძლება გავერკვეთ ხელოვნების წარმოშობის, მისი განვითარების კანონზომიერებათა, საზოგადოების ცხოვრებაში მისი ადგილისა და როლის საკითხებში.

განიხილავდნენ რა ეკონომიურ ბაზისს როგორც იდეოლო-

გიური ფორმების განმსაზღვრელს, მარქსი და ენგელსი როდი უარყოფდნენ ზედნაშენის, მათ შორის ხელოვნების აქტიურ როლს. პარიკით, მათი აზრით, იდეოლოგიური ფორმები, სოციალური, პოლიტიკური და სხვა შეხედულებანი, თავის მხრივ, აქტიურ ზემოქმედებას ახდენენ ეკონომიურ ბაზისზე, ხელს უწყობენ მის ბატონობას ან ებრძვიან და ძირს უთხრიან მას.

მარქსი და ენგელსი არ უარყოფდნენ იდეოლოგიური განვითარების შედარებით დამოუკიდებლობას და იდეოლოგიის აქტიურ ზემოქმედებას მის წარმომშობ საზოგადოებრივ ყოფიერებაზე. მაგრამ ისინი გადაჭრით ილაშქრებდნენ იდეოლოგიური განვითარების დამოუკიდებლობის აბსოლუტად გადაცევის წინააღმდეგ.

მარქსისა და ენგელსის დებულებას იდეოლოგიურ მოვლენათა შედარებითი დამოუკიდებლობისა და ბაზისზე იდეოლოგიის აქტიური ზემოქმედების შესახებ დიდი მნიშვნელობა აქვს თანამედროვეობისათვის. ეს დებულება გვაიარაღებს როგორც ბაზისისა და ზედნაშენის შესახებ მარქსისტული მოძღვრების გაყალბებებს, ისე თანამედროვე იდეალისტური, რევოზიონისტული „თეორიების“ წინააღმდეგ ბრძოლაში, „თეორიებისა“, რომლებიც ქადაგებენ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების, მათ შორის ხელოვნების, „სრული ავტონომიის“ იდეას, რომლებიც ხელოვნებას არა მარტო ეკონომიურ ბაზისს, არამედ სხვა ზედნაშენურ მოვლენებსაც (პოლიტიკური იდეოლოგია) სწყვეტენ.

მარქსიზმის ფუძემდებლები არ უარყოფდნენ, რომ გარკვეულ პირობებში კაპიტალიზმი, განსაკუთრებით მისი ჩასახვისა და გაფურჩქვნის ეპოქაში, ერთგვარად ხელს უწყობდა ხელოვნების განვითარებას. მაგრამ მდგომარეობა მკვეთრად შეიცვალა მას შემდეგ, როგორც კი ბურჟუაზია გაბატონებულ რეაქციულ ძალად გადაიქცა.

კაპიტალისტური წყობილების ღრმა შესწავლისა და ანალიზის შედეგად კ. მარქსი და ფ. ენგელსი მივიდნენ დასკვნამდე, რომ „კაპიტალისტური წარმოება ეწინააღმდეგება სულიერი წარმოების გარკვეულ დარგებს, მაგალითად, ხელოვნებასა და პოეზიას“.

ამ დებულებას კ. მარქსი დაწვრილებით აშუქებს გამოჩენილი ინგლისელი პოეტის ჯ. მილტონის შემოქმედების მაგალითზე და აღნიშნავს, რომ მხატვრული შემოქმედება კაპიტალიზმის თვალაზრისით კარგავს თავის მნიშვნელობას, რომ კაპიტალიზმი ხელოვნებას გადააქცევს საქონლად, ზედმეტი ღირებულების მომცემ საგნად. ამ აზრს უშუალო კავშირი აქვს კ. მარქსის მეორე მნიშვნელოვან გამოთქმასთან. ჩარტისტული „სახალხო გაზეთის“ იუბილეზე 1856 წლის 14 აპრილს წარმოთქმულ სიტყვაში კ. მარქსმა ლაკონურად და მეტად მკაფიოდ დაახასიათა კაპიტალისტური წარმოების მწვავე წინააღმდეგობანი.

კ. მარქსის ეს აზრი უშუალოდ ეხმაურება „კომუნისტური პარტიის მანიფესტში“ ჩამოყალიბებულ დებულებას იმის შესახებ, რომ ბურჟუაზიამ წმინდანობის შარავანდელი ახალა ყველა იმ მოქმედებას, რომელსაც ღვთაებრივ საპატიოდ თვლიდნენ და მოწიწების გრძნობით უცქეროდნენ.¹

კ. მარქსი აქ უპირისპირებს საწარმოო ძალთა, ინდუსტრიისა და ა. შ. მძლავრ განვითარებას მუშათა კლასის გადატაცებას, უპირისპირებს განათლების მიღწევებს იმ გამხრწნელ გავლენას, რომელსაც იწვევს ადამიანის დამმახინჯებელი შრომის კაპიტალისტური განაწილება. ბურჟუაზიული საზოგადოების მკაფიო დახასიათებას კ. მარქსი ამთავრებს შემდეგი სიტყვებით: „ხელოვნების გამარჯვებანი ნაყილია, როგორც ჩანს, მორალური ხარისხის დაკარგვის ფასად“. რას გულისხმობს კ. მარქსი, როდესაც ლაპარაკობს ხელოვნების მიერ მორალური ხარისხის დაკარგვაზე კაპიტალიზმის პირობებში?

მაგალითისათვის შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ XIX საუკუნის მთელ დასავლეთევროპულ დრამატურგიაში არაფერი არ არის შექსპირის ტრაგედიების გმირების მსგავსი, ე. ი. დრამატურგიამ დაკარგა თავისი სიდიადე, თავისი მორალური ხარისხი. ამ თვალაზრისით შეიძლება ნათლად გავეკრვეთ კ. მარქსის აღნიშნულ დებულებაში.

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, ჩრეული ნაწერები, ტ. I, სახელგამა, 1950, გვ. 14.

მაგრამ ჩვენთვის საინტერესოა, უპირველეს ყოვლისა, პრობლემის დედაარსი. კ. მარქსის გენიალურ ნაშრომში „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის. შესავალი“ (1857 წ.) ვპოულობთ ყველა ამ ცალკე დებულებათა ამოხსნას.

კ. მარქსის ამ ნაშრომს, რომელიც დაუმთავრებელი დარჩა, შეიძლება ვუწოდოთ მარქსისტული ესთეტიკის პირველი მონახაზი, ხელოვნების მარქსისტული თეორიის პირველი კონტური, თუმცა მარქსს „შესავალში“ არ უფიქრია მოეცა თავის ესთეტიკურ შეხედულებათა სისტემატიზაცია.

აქ ჩვენ საქმე გვაქვს მეტად მნიშვნელოვან მითითებებთან ხელოვნების შესახებ. აქ აღნიშნულია, რომ ანტიკური ხელოვნება განვითარდა საწარმოო ძალთა განვითარების დონისაგან დამოუკიდებლად, რომ ანტიკური სამყარო გვაძლევს კაცობრიობის ნორმალური ბავშვობის სურათს, რომ არა და არ შეიძლება დაუუბრუნდეთ იმ ხანას, რადგან მოზრდილი ადამიანი ვერ გადაიქცევა ბავშვად, თუ თავისი თავი არ ჩააყენა სასაბუნო მდგომარეობაში. ცხადია, შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის, რომ კ. მარქსს პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის „შესავალში“ მოუხდა ყოველივე ამის შესახებ ლაპარაკი.

საბოლოოდ საკითხი, რომელიც აქ დასმულია მარქსის მიერ, ეს არის საკითხი ხელოვნების ბედილობის შესახებ კლასობრივ ანტაგონისტურ საზოგადოებაში და, სახელდობრ, იგი ეხება ხელოვნების ბედსა და ხასიათს კაპიტალიზმის დროს. „შესავლის“ მთელი დედააზრი უკავშირდება მარქსის მიერ იმ არახელსაყრელი პირობების ანალიზს, რომელშიც ხელოვნება იმყოფება კაპიტალიზმის ეპოქაში. ხაზგასმით აღნიშნავენ რა, რომ ხელოვნება საწარმოო ძალთა განვითარების დონესთან პირდაპირ შესაბამისობაში არამც და არამც არ იმყოფება, კ. მარქსი თავისი კრიტიკის ცეცხლს მიმართავს, უპირველეს ყოვლისა, იმ ლიბერალურ-ბურჟუაზიული აპოლიგეტის წინააღმდეგ, რომელიც სწორედ XIX საუკუნის ნახევარში იყო მეტად გავრცელებული.

იმ დროის ლიბერალური ბურჟუაზიის აპოლოგეტები გაყვიროდნენ იმის შესახებ, რომ ვინაიდან მოპოვებულია დაადი მიღწევები ინდუსტრიის, ტექნიკის, ზუსტ მეცნიერებათა დარ-

გში, ხელოვნების დარგშიც უკვე გადალახულია უფრო ადრეული „ბარბაროსული“ ხანა. ეს ბურჟუაზიული აპოლოგეტიკა სასტიკად ამხილა მარქსმა. მან გვიჩვენა, რომ ხელოვნების განვითარების წყარო საწარმოო ძალთა განვითარების დონეში კი არ არის, არამედ, იმ საზოგადოებრივ პირობებშია, რომელშიც განვითარება უხდება ხელოვნებას. კ. მარქსი ამავე დროს თავისი კრიტიკის ცეცხლს მიმართაფს რომანტიზმის სხვადასხვა ფორმის, სახელდობრ, იმ რეაქციული რომანტიზმის წინააღმდეგ, რომელსაც ანტიკური ხელოვნების შესახებ ავითარებდნენ ჰეგელი და ჰეგელიანელები. ცნობილია, რომ ჰეგელს ერთ დროს ხელოვნების განვითარების უმაღლეს წერტილად ანტიკური ხანა მიაჩნდა. ჰეგელის აზრით, მხატვრული შემოქმედების შემდგომი განვითარება მიდის დაღმავალი ხაზით და ხელოვნების დაღუპვასთან ერთად გამარჯვებას ზეიმობს ფილოზოფიური, წმინდა აზრი, რომელიც დაკავშირებული არ არის „ბუნებრივ მატერიასთან“.

ეს ქეშმარიტად იდეალისტური თვალსაზრისი გახდა სწორედ მარქსის კრიტიკის ობიექტი, იმის მიუხედავად, რომ ნაშრომში ანტიკურ ხელოვნებაზე მსჯელობის დროს ჰეგელი არ არის მოხსენიებული. კ. მარქსი, გვაძლევს რა ანტიკური ხელოვნების საფუძვლებს „პოლიტიკური ეკონომიის შესავალში“, აღნიშნავს, რომ მითოლოგია ანტიკური ხელოვნებისათვის არსენალიც არის და ნიადაგიც, რომ მხატვრის ფანტაზია ანტიკურ სამყაროში მკვიდროდ იყო დაკავშირებული მითოლოგიასთან და წარმოადგენდა მითოლოგიურ ფანტაზიას, ვინაიდან ბუნების მოვლენები აქ გაფორმებულნი იყვნენ ანტიკური ხანისათვის დამახასიათებელი სამყაროს მითოლოგიური გაგებით.

ამაშია ანტიკური ხელოვნების დედაარსის მარქსისეული გაგება. კ. მარქსის აღნიშნულ დებულებაში საგულისხმოა კუდეც ერთი გარემოება. მარქსი სავსებით გარკვევით აღნიშნავს: ანტიკური აზროვნების თვით მითოლოგიურობა ადამიანის გარემომცველი ბუნების რეალური ათვისების დაბალი დონის შედეგიაო.

უპირისპირებს რა ანტიკურ ღმერთებს თანამედროვე ტექ-

ნიკას, კ. მარქსი თავისი მსჯელობით გარკვევით გამოთქვამს აზრს იმის შესახებ, რომ ადამიანის მიერ ბუნების ძალებზე რეალური ბატონობის პირობებში მითოლოგია ქრება, ქრება ბუნების ამ ძალების გამო შექმნილი ფანტაზია. იგი არ ესაქმნება კაცობრიობას, იგი კბარდება წარსულს, რომელიც აღარ დაბრუნდება. ბუნების ძალებზე ადამიანის რეალური ბატონობის განვითარებასთან ერთად იქმნება „მითოლოგიისაგან დამოუკიდებელი ფანტაზიის“ განვითარების შესაძლებლობა.

კ. მარქსმა გვიჩვენა, რომ კაპიტალისტური საზოგადოების შემდეგ, იმ მძიმე პირობების შემდეგ, რომლებშიც ხელოვნება იმყოფება კაპიტალისტური წარმოებითი ურთიერთობის დროს, იწყება ახალი ეპოქა, რომელშიც ხელოვნება ქეშმარიტ განვითარებასა და გაფურჩქვნას მიაღწევს.

„შესავალში“ კ. მარქსი სამყაროს ფილოსოფიურ-თეორიულ შეცნობას უპირისპირებს „სამყაროს ათვისების რელიგიურ-მხატვრულ-პრაქტიკულ წესს“. ლაპარაკობს რა სამყაროს ათვისების რელიგიურ-მხატვრულ-პრაქტიკულ ხერხზე, მარქსს მხედველობაში აქვს ძველი ხელოვნების ფანტაზიის მითოლოგიურობა. აქ ხელოვნებას უპირისპირდება ის თეორიულ-ფილოსოფიური აზრი, რომელსაც წარმოდგენილი აქვს თავი, როგორც ამას მარქსი აღნიშნავს „გერმანულ იდეოლოგიაში“, თავისი მატერიალური ნიადაგიდან დამოუკიდებლად. სწორედ ეს ფილოსოფიურ-თეორიული შეცნობა, რომელსაც თავისი თავი დამოუკიდებლად მიაჩნია ადამიანების პრაქტიკისაგან, დაპირისპირებულია სამყაროს მხატვრულ-პრაქტიკულ ათვისებასთან. მაგრამ, თუ სამყაროს მხატვრულ-პრაქტიკული ათვისება წინათ იყო რელიგიურ-პრაქტიკული, მომავალში მარქსი ითვალისწინებს ისეთი მხატვრული ფანტაზიის განვითარებას, რომელიც დამოუკიდებელი იქნება მითოლოგიისაგან, რისი მოწმენიც ჩვენა ვართ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებზე ხელოვნების განვითარების პირობებში. ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ კ. მარქსს აქ მხედველობაში ჰქონდა ხაზი გაესვა იმსათვის, რომ მითოლოგიისაგან თავისუფალი მომავალი სოციალისტური საზოგადოების მხატვრუ-

ლი ფანტაზია არსებითად იქნება სამყაროს მხატვრულ-პრაქტიკული ათვისება, ე. ი. მკიდროდ იქნება დაკავშირებული სინამდვილის გარდაქმნის რეალურ პროგრამასთან, რადგან სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ესთეტიკური იდეალი იმყოფება თვით ცხოვრებაში, რეალურ პრაქტიკაში და მოკლებულია მითოლოგიური ფანტაზიის ამა თუ იმ ელემენტს.

ამრიგად, კ. მარქსის „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის შესავალი“ იძლევა არა მარტო ხელოვნების განვითარებისათვის არახელსაყრელი პირობების შეფასებას ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, არა მარტო ანტიკური ხელოვნების შეფასებას, არამედ, წარმოადგენს საერთო თეორიულ დებულებას, რომელშიც სავსებით მკაფიოდ არის მარქსის მიერ ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების, ხელოვნების ბაზისთან კავშირის, საზოგადოებაში ხელოვნების როლისა და სხვა პრობლემები.

ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ხელოვნების განვითარების პირობების ღრმა ანალიზი მოცემულია კ. მარქსის გენიალურ ფუნდამენტურ ნაშრომში — „კაპიტალი“. კ. მარქსმა შესანიშნავად დაასაბუთა, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში თვით ადამიანთა ურთიერთობა, თვით წარმოების კაპიტალისტური წესი განაპირობებს ხელოვნების შესაძლებლობათა მეტისმეტი შეკვეცის აუცილებლობას. ამის ბრწყინვალე დახასიათებას იძლევა მარქსის მოძღვრება ღირებულების შესახებ, აგრეთვე: სასაქონლო ფეტიშიზმის პრობლემა.

„კაპიტალის“ პირველ ტომში კ. მარქსი, უპირისპირებს რა წარმოების ანტიკურ წესს კაპიტალისტურს, აღნიშნავს, რომ წარმოების ანტიკური წესის პირობებში როგორც თეორეტიკოსის (მაგალითად, არისტოტელეს) ინტერესი, ისე პრაქტიკოსის ინტერესი — ეს არის ადამიანთა რეალური ინტერესები. უპირველეს ყოვლისა, ინტერესები საგანთა პირდაპირი სამომხმარებლო ღირებულებისადმი.

საგნები კეთდება იმისათვის, რისთვისაც განკუთვნილი არიან ისინი. ქსოვილი მზადდება იმისათვის, რათა მისგან ტანსაცმელი შეიკეროს, ავეჯი — რათა გამოვიყენოთ დანიშნულებისამებრ, კვების საგნები — რათა ისინი მოვიხმაროთ, ხელოვნ-

ბის საგნები კეთდება იმისათვის, რათა მათით დავტკბეთ. სწორედ ეს გარემოება ქმნის ხელსაყრელ პირობებს ხელოვნების განვითარებისათვის ანტიკურ ხანაში.

კაპიტალისტური წარმოების განვითარებასთან ერთად ადამიანთა შორის ურთიერთობანი, მარქსის სიტყვებით, თავდაყირა დგანან. სასაქონლო ფეტვიშიზმის დამკვიდრების შემდეგ ადამიანებს შორის ურთიერთობანი იცვლება საგანთა შორის ურთიერთობებით.

კაპიტალიზმის პირობებში ადამიანის მიერ შექმნილი საგანი, უპირველეს ყოვლისა, ერიყება ადამიანს: კაპიტალისტური წესის პირობებს მიეყავართ ისეთ მდგომარეობამდე, რომ საგნები კეთდება არა იმისათვის, რათა დაკმაყოფილებულ იქნეს ადამიანის გარკვეული სასიცოცხლო, რეალური, პრაქტიკული მოთხოვნილებანი, არამედ, ზედმეტ ღირებულებას მიჰაღებად. სწორედ ამიტომ ლაპარაკობს მარქსი „ზედმეტი ღირებულების თეორიებში“, რომ ბურჟუას თვალსაზრისით ქეშმარიტად მწარმოებლური მოღვაწეობა არ არის მწარმოებლური მოღვაწეობა, ხოლო მწარმოებლურია ისეთი მოღვაწეობა, რომელიც ბურჟუას აძლევს ზედმეტ ღირებულებას. საგანში იკარგება ხარისხოვანი მხარე. ხელოვნებისათვის ხომ ხარისხობრივი მხარე წარმოადგენს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მხარეს, თუ ყველაზე მნიშვნელოვანს არა. უხარისხო ხელოვნება — უაზრობაა. მაგრამ არსებობს ისტორიული ტენდენცია, რომელიც ვერ პოულობს მთლიან რეალურ განსახიერებას, არსებობს მუშათა კლასი, არსებობს მუშათა კლასის განმათვის უფლებელი მოძრაობა, რომელიც ასაზრდოებს მხატვრული შემოქმედების ცოცხალ ტენდენციებს.

აქ ესთეტიკის პრობლემები უშუალოდ უკავშირდება პროლეტარული ჰუმანიზმის საკითხებს. მარქსიზმის დიადი ცხოველყოფელი ძალა მის ქეშმარიტ რეალურ ჰუმანიზმშია. მარქსიზმმა მეცნიერულად დაამტკიცა სამყაროს პრინციპული შეცნობის, ადამიანის მიზანშიწონილი მოღვაწეობის შესაძლებლობა, რომელიც აღწევს წინასწარ დასახულ მიზნებს, საზოგადოებრივი პროგრესის კანონზომიერება და საზოგადოების კომუნისტურად გარდაქმნის ობიექტური აუცილებლობა, რომ-

ლის შედეგად სამუდამოდ ისპობა ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაცია და პიროვნება ჭეშმარიტად თავისუფალი ხდება.

ბურჟუაზიული საზოგადოებისა და მისი იდეოლოგიის ღრმა მეცნიერული კრიტიკის შედეგად მარქსმა და ენგელსმა გამოაშკარავეს ბურჟუაზიული ჰუმანიზმის მოჩვენებითი ხასიათი, მისი შეზღუდულობა და პირმოთნეობა, ჰუმანიზმისა, რომელიც, ჯადაგებდა რა ცალკეული პიროვნების უფლებას თავიანუფლებასა და ბედნიერებაზე, დღემილით გვერდს უვლიდა იმ ფაქტს, რომ წარმოების საშუალებების კერძო საკუთრებაზე დამყარებულ საზოგადოებაში მისი ძირითადი მასა — მშრომელები — არსებულ ეკონომიურ და პოლიტიკურ ურთიერთობათა გამო მოკლებულია ჭეშმარიტად ადამიანური არსებობის აუცილებელ პირობებს. მარქსიზმის ფუძემდებლებმა ბურჟუაზიულ ჰუმანიზმს, რომელიც ლიტონ ფრაზად იქცა, დაუპირისპირეს პროლეტარული, სოციალისტური ჰუმანიზმი. სოციალისტური ჰუმანიზმის გამოსავალ პუნქტად მათ მიაჩნდათ პროლეტარიატის, მუშათა კლასის — კაპიტალიზმის მესაფლავის, ჩაგრული და ექსპლოატირებული მასების ბელადის, უკლასო კომუნისტური საზოგადოების მშენებლის ისტორიული მისიის აღიარება. მუშათა კლასი მოწოდებულია იმისათვის, რომ მოსპოს ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაცია, შექმნას ისეთი საზოგადოება, სადაც თვითეული ინდივიდუმის თავისუფლება საზოგადოების ყველა წევრის თავისუფლების აუცილებელი პირობა იქნება.

მარქსმა და ენგელსმა დაასაბუთეს, რომ კაპიტალისტური წარმოების წესი მშრომელ ადამიანს ართმევს ყველაფერს, რაც კი საჭიროა პიროვნების ნორმალური განვითარებისათვის, რომ სრული თავისუფლების მოპოვება შესაძლებელია მხოლოდ კაპიტალისტური წყობილების, კაპიტალისტური მონობის წინააღმდეგ რევოლუციური ბრძოლის შედეგად, რომ ყველა ბურჟუაზიული ეკრეთწოდებული „თავისუფლება“ წარმოადგენს სიყალბეს, თვალთმაქცობას, მშრომელთა მოტყუებას.

კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, გვიჩვენებდნენ რა ბურჟუაზიული წყობილების მტრულ ხასიათს ხელოვნებისა და პოეზიისადმი. კაპიტალიზმის კრიტიკაში როდი იფარგლებოდნენ მორალისა

და ესთეტიკის კრიტიკით, როგორც ამას ჩადიოდნენ წვრილი ბურჟუაზიის იდეოლოგები, ეგრეთწოდებული „კემმარტი“ სოციალისტები და სხვები. გასული საუკუნის 40-იან წლებში გერმანიაში სოციალიზმის იდეების გავრცელების შედეგად წარმოიშვა წვრილი ბურჟუაზიის უტოპიურ-სოციალისტურ შეხედულებათა სისტემა, ეგრეთწოდებული „კემმარტი სოციალიზმი“. ინგლისიდან და საფრანგეთიდან ნასესხებ სოციალისტურ და კომუნისტურ იდეებს „კემმარტი“ სოციალიზმის მიმდევრებმა (მ. ჰესი, ე. გრიონი) მიანიჭეს აბსტრაქტულ-მორალისტური ხასიათი, რეალური კომუნისტური მოძრაობისა და პროლეტარიატის კლასობრივი ბრძოლის ინტერესებისაგან მოწყვეტილი. ისინი ქადაგებდნენ ზეკლასობრივ სიყვარულსა და ადამიანობას.

კ. მარქსსა და ფ. ენგელსს მიაჩნდათ, რომ მხოლოდ მსხვილი მრეწველობის მიერ შექმნილ პროლეტარიატს, განთავისუფლებულს მემკვიდრეობით გადმოცემული ყველა ბოროტებისაგან, შეუძლია მოახდინოს დიადი სოციალური გადატრიალება, რომელიც ბოლოს მოუღებს ყოველგვარ კლასობრივ ექსპლოატაციას და ყოველგვარ კლასობრივ ბატონობას.

მარქსიზმის ფუძემდებლებმა გააცამტვერეს კაპიტალის მსახურთა უბადრუკი „თეორია“ იმის შესახებ, თითქოს უნდა არსებობდეს კლასი, რომელსაც არ დასჭირდება ყოველდღიური წვალება თავის საარსებო საშუალებათა წარმოებაზე და რომელსაც დრო ექნება მთელი ზაზოგადოებისათვის გონებრივი მუშაობა გასწიოს, მათ შორის, შექმნას ლიტერატურისა და ხელოვნების ნიმუშები. ამ ვაითეორეტიკოსებს ასეთ კლასად მიაჩნდათ ბურჟუაზია, ხოლო პროლეტარიატის, მშრომელი მასების ხვედრად ისინი საარსებო საშუალებათა წარმოებას თვლიდნენ.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა დაამტკიცეს, რომ კაპიტალიზმი სულ უფრო დიდ დაბრკოლებად ხდება საწარმოო ძალთა განვითარებისათვის, ასევე მეცნიერების, ხელოვნების, საერთო ყოფაცხოვრების კულტურული ფორმების განვითარებისათვის.

მარქსიზმის ფუძემდებლებმა გენიალური შორსმჭვრეტელობით იწინასწარმეტყველეს ახალი, კომუნისტური საზოგა-

დოების ძირითადი ნიშნები. მათი აზრით, კომუნიზმი — ეს არის ჰეგემონიკი თავისუფლება საზოგადოების ყველა წევრისათვის, თვითეული პიროვნების ყოველმხრივი, ჰარმონიული განვითარებისათვის.

კ. მარქსი და ფ. ენგელსი აღნიშნავენ: საწარმოო ძალთა განვითარებამ ისეთ დონეს მიაღწია, რომ საზოგადოების ყველა წევრს შორის შრომის გონივრული დანაწილების პირობებში შესაძლებელი გახდება არა მარტო ვაწარმოთ პროდუქცია ისეთი მოცულობით, რომელიც საკმარისი იქნება საზოგადოების ყველა წევრის უხვი მოხმარებისათვის და მდიდარი სათადარიგო ფონდისათვის, „არამედ მივცეთ აგრეთვე თვითეულს საკმარის თავისუფალი დრო, რათა ისტორიულად გადმოცემული კულტურიდან, მეცნიერებიდან, ხელოვნებიდან, საერთო ყოფაცხოვრების ფორმებიდან და სხვ. ავითვისოთ ყოველივე ის, რასაც ნამდვილად ღირებულეა აქვს და არა მარტო ავითვისოთ, არამედ გადავაქციოთ იგი გაბატონებული კლასის მონოპოლიიდან მთელი საზოგადოებას საერთო კუთვნილებად და ხელი შევუწყუთ მის შემდგომ განვითარებას“¹. ამ დებულებაში ბრწყინვალედ არის მოცემული ახალ, სოციალისტურ საზოგადოებაში კულტურის განვითარების დედაარსი.

ექსპლოატაციისაგან თავისუფალი შრომა უკვე კომუნიზმის პირველ ფაზაზე ხდება სულიერი, მათ შორის, ესთეტიკური შემოქმედების წყაროდ. სწორედ ჰეგემონიკად ეკონომიური. პოლიტიკური და სულიერი თავისუფლების პირობებში, აღნიშნავენ მარქსი და ენგელსი, ყოველმხრივ განვითარებას პოპულარობს ადამიანის შემოქმედებითი ნიჭი და შესაძლებლობანი, მხოლოდ პროლეტარული რევოლუცია ქმნის განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს მხატვრული კულტურის კოლოსალური განვითარებისათვის.

კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის უდიდესი დამსახურება ის არის, რომ მათ მოგვცეს რეალიზმის ჰეგემონიკად მეცნიერული, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური დასაბუთება.

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. 1, სახელგამი, 1950, გვ. 654.

რეალიზმის გაგება პირველად მინიშნულია კ. მარქსის მიერ 1845 წლის ნაშრომში „კრიტიკული განხილვა ექვნი სიუს რომანისა „პარიზის საიდუმლოებანი“, და შემდგომ განვითარდა მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებელთა მთელ რიგ გამოთქმებში.

კ. მარქსის სტატია წარმოადგენს ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს მარქსიზმის ფუძემდებლების პირველი ერთობლივი ნაშრომისა „წმინდა ოჯანი, ანუ კრიტიკული კრიტიკის კრიტიკა“, რომელიც დაიწერა ახალგაზრდა ჰეგელიანელთა ერთი ჯგუფის (ძმები ბრუნო და ედგარ ბაუერები, ფაუხერი, იუნგნიცი, ციხლინსკი-შელიგა) წინააღმდეგ. ამ ჯგუფს კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა ირონიულად „კრიტიკული კრიტიკა“ უწოდეს.

„კრიტიკული კრიტიკის“ ჯგუფის წევრები მსჯელობდნენ პროლეტარიატზე როგორც არაკრიტიკულ მასაზე, ქადაგებდნენ კრიტიკას, რომელიც სინამდვილეზე, პარტიასა და პოლიტიკაზე მალდა დგას, უარყოფდნენ ყოველგვარ პრაქტიკულ მოღვაწეობას და მხოლოდ „კრიტიკულად“ განკვერტდნენ გარემომცველ სამყაროს და მასში მომხდარ მოვლენებს.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დებულება, რომელიც მინიშნულია კ. მარქსის მიერ ამ სტატიაში. კ. მარქსი ილაშქრებს იმის წინააღმდეგ, რომ შემთხვევითი, არამნიშვნელოვანი მოვლენა აისახოს ტიპურ, საერთო მოვლენად. ეს იწვევს სინამდვილის დამახინჯებას, რასაც ნათლად მოწმობს ფრანგი რომანისტის ექვნი სიუს რომანი „პარიზის საიდუმლოებანი“, სადაც პარიზის იმდროინდელი ცხოვრების საშინელებანი ერთად არის თავმოყრილი.

რეალიზმზე მარქსიზმის ფუძემდებელთა შეხედულებებიდან მეტად მნიშვნელოვანია კ. მარქსის აზრი პოლიტიკურ მოღვაწეთა ასახვის შესახებ. განიხილავს რა ა. შენიუსა და ლ. დელაოდის ნაწარმოებებს, რომლებშიც დახასიათებული არიან პოლიტიკური მოღვაწეები, კ. მარქსი აღნიშნავს: ფრიალ სასურველი იქნებოდა, რომ პარტიის სათავეში მყოფი ადამიანები გამოსახული ყოფილიყვნენ მკაცრ რემბრანდტისეულ ფერებში მთელი თავიანთი ცხოვრებისეული სიმართლით.

კ. მარქსი და ფ. ენგელსი დიდად აფასებდნენ ხელოვნების როგორც შემეცნებით, ისე მხატვრულ მხარეს, არასოდეს უპირისპირებდნენ ამ მხარეებს ერთმანეთს, როგორც იდეალისტური ესთეტიკის თეორეტიკოსებს სჩვეოდათ.

ახასიათებდა რა ინგლისელი მწერლების შემოქმედებას. კ. მარქსი 1854 წელს წერდა:

„რომანიისტების თანამედროვე ბწყინვალე სკოლამ ინგლისში, რომლის თვალსაჩინო და მქვევრმეტყველმა აღწერილობებმა მსოფლიოს უფრო მეტი პოლიტიკური და სოციალური ქეშმარიტება ამოუხსნა, ვიდრე ეს გააკეთეს ერთად აღებულმა პოლიტიკოსებმა, პუბლიცისტებმა და მორალისტებმა, გამოხატა ბურჟუაზიის ყველა ფენა“...

ასეთსავე აზრს ავითარებდა ფ. ენგელსი 1888 წელს ო. ბალზაკის შემოქმედების განხილვისას:

„ბალზაკი, რომელსაც მე ვთვლი უფრო დიდ მხატვრად, რეალისტად, ვიდრე წარსულის, აწმყოსი და მომავლის ყველა ზოლად, თავის „ადამიანურ კომედიაში“ იძლევა საფრანგეთის საზოგადოების ყველაზე შესანიშნავ რეალისტურ ისტორიას..., საიდანაც ეკონომიური დეტალების თვალსაზრისითაც კი უფრო მეტი გავიგე (მაგალითად, რევოლუციის შემდეგ რეალური და პირადი საკუთრების გადაანაწილება), ვიდრე იმ პერიოდის ერთად აღებული ყველა პროფესიონალი ისტორიკოსის, ეკონომისტის, სტატისტიკოსის წიგნებიდან“.

კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის შრომებისათვის დამახასიათებელია, ერთი მხრივ, შეუპოვარი, თანმიმდევრული კრიტიკა ხელოვნების მდგომარეობისა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, ხოლო, მეორე მხრივ, იმ გზების ჩვენება, რომელთა მეშვეობით შეიძლება ხელოვნების კრიზისიდან გამოსვლა საზოგადოების

რევოლუციური გარდაქმნის საშუალებით და ისეთი საზოგადოების შექმნა, რომელიც უზრუნველყოფს ხელოვნების განვითარებისა და გაფურჩქვნის ნორმალურ პირობებს.

აქ საგულისხმოა აღვნიშნოთ კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის ის შეხედულებანი ხელოვნების შესახებ მათი მოძღვრებიდან, რომლებიც დაკავშირებულია ახალი ხელოვნების ჩანასახების შექმნის ანალიზთან, ხელოვნების იმ ცოცხალი ტრადიციების ანალიზთან, რომლებიც შეიძლება საფუძვლად დაედოს მის შემდგომ განვითარებას. ამ საფუძველზე შემდგომში განვიხილოთ მარქსის ტულ-ლენინური ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი მოძღვრება მხატვრული მემკვიდრეობის შესახებ.

ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში მოწინავე ხელოვნებაზე, ისეთ ხელოვნებაზე, რომლის განვითარების პრინციპია — ბრძოლა კაპიტალისტურ საზოგადოებასთან და ყოველმხრივ ხელშეწყობა ახალი საზოგადოების გამარჯვებისათვის, შეხედულებების გარკვეულ სისტემასთან გვაქვს საქმე კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის მიმოწერაში ფ. ლასალისადმი. ეს მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი მთელ რიგ სხვა წერილებში, ლასალზე მითითების გარეშე, თავიანთ აზრებს ისე აყალიბებენ, რომ ანადგურებენ ლასალისეულ დებულებებს.

მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლებას მიმოწერას ფ. ლასალთან დიდი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნებაზე კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის შეხედულებათა გარკვევისათვის. გერმანელმა წვრილბურჟუაზიულმა სოციალისტმა ფ. ლასალმა გასული საუკუნის 50-იან წლებში ხელი მოჰკიდა ლიტერატურულ მოღვაწეობას და 1858-59 წლებში დაწერა ტრაგედია ლექსად „ფრანც ფონ ზიკინგენი“, რომელიც წარმოადგენდა შვაბი და რაინელი რაინდების 1522-23 წლების აჯანყების ისტორიული მასალების დრამატულ დამუშავებას. როგორც ისტორიიდან არის ცნობილი, ამ აჯანყებას ხელმძღვანელობდნენ ფრანც ფონ ზიკინგენი და ულრიხ ფონ ჰუტენი. ლასალმა კ. მარქსს ტრაგედია წერილთან ერთად, რომელიც ტრაგიკული იდების ლასალისეულ განმარტებას იძლევა, გაუგზავნა 1859 წლის 6 მარტს,

ხოლო ფ. ენგელსს წერილი მისწერა იმავე წლის 21 მარტს. ტრაგედიის შესახებ თავიანთი მოსაზრებანი კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა ლასალს გაუგზავნეს 19 აპრილსა და 18 მაისს.

კ. მარქსსა და ფ. ენგელსს ფ. ლასალმა 1859 წლის 27 მაისს უპასუხა წერილით, რომელშიც იცავდა თავის თვალსაზრისს და ყოველმხრივ ცდილობდა გაემართლებინა ისტორიული ტრაგედიის თემად ფრანც ფონ ზიკინგენის თავგადასავლის არჩევა.

კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის მიმოწერას ფ. ლასალთან უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნებისათვის საერთოდ, და დრამატურგიისათვის განსაკუთრებით. აღნიშნულ მიმოწერაში აღძრულია არა მარტო ხელოვნების, არამედ პარტიული პოლიტიკისა. და ტაქტიკის მნიშვნელოვანი საკითხები. რაში მდგომარეობს ფ. ლასალის თვალსაზრისის დედაარსი, რომელიც მის ტრაგედიაში წითელ ზოლად არის გატარებული და წერილბურჟუაზიული სოციალისტის თეორიულ და პრაქტიკულ მოღვაწეობაში მუდამ იჩენდა თავს?

ლასალის აზრით, თანამედროვე ტრაგედიას საფუძვლად უდევს შემდეგი: ერთი მხრივ, არსებობს გმირული, მძაფრად, ღრმად მოაზროვნე პიროვნება, მასების ხელმძღვანელი და, მეორე მხრივ, უმეცრებაში მყოფი მასა, რომელიც ნახევარ გზაზე ჩერდება. ისტორიული ტრაგედია, ლასალის აზრით, ეს არის ტრაგედია წინამძღოლისა, რომელიც ცდილობს თან გაიყოს მასა, ხოლო მასა სინამდვილეში შუა გზაზე ჩერდება და წინამძღოლის მეცადინეობას შედეგი არ მოჰყვება.

ეს ანტიისტორიული, პოლიტიკურად რეაქციული კონცეფცია მიმართული იყო მუშათა მოძრაობის წინააღმდეგ, რადგან იგი მასების მოძრაობის დისკრედიტაციას ეწეოდა.

აირჩია რა თავისი დრამის თემად აჯანყება ზიკინგენისა და პუტენის მეთაურობით, ლასალმა მოისურვა ამ აჯანყების ბედობაზე ეჩვენებინა ობიექტური ტრაგიკულობა, რომელიც,

მისი აზრით, დამახასიათებელი იყო ყოველგვარი რევოლუციური სიტუაციისათვის. ლასალის აზრით, ეს ტრაგიკულობა ბნელადების რევოლუციურ იდეებსა და ოპორტუნისტულ პრაქტიკას შორის არსებულ წინააღმდეგობაში მდგომარეობს; ბელადები, გადადიან რა მოქმედებაზე, უნებლიეთ კომპრომისს ეძებენ არსებულ წყობილებასთან, რადგან ისინი შეუგნებლად დაკავშირებული არიან ამ წყობილებასთან ჩვევებით, ტრადიციებით. ლასალი თავის ისტორიულ შეფასებებში უგულვებლყოფდა კლასობრივ ურთიერთობათა ანალიზს, თვლიდა, რომ მნიშვნელაუნია საკითხი მარტოხელა ბელადების უნარის შესახებ — საკმაოდ გაბედულად წინ აღუდგნენ არსებულ წყობილებას, თან გაიყოლონ „უძრავი“ მასა, რომელიც რევოლუციაში მხოლოდ პასიურ-დამხმარე როლს ასრულებს.

„ფრანც ფონ ზიკინგენი“ — ეს არის ტრაგედია, რომლის გმირი წინამძღოლობს გლეხთა მასებს და გლეხობა ბოლოს მას მხარს არ უჭერს. დრამაში, ისევე როგორც მთელ თავის მოღვაწეობაში, ლასალი გლეხობაზე მარქსიზმის საწინააღმდეგო თვალსაზრისზე იდგა, გლეხთა მოძრაობას განიხილავდა როგორც არარევოლუციურს, არქირეაქციულს. ლასალის აზრით, გლეხობა რეაქციული ძალაა და ფრანც ფონ ზიკინგენი იღუპება იმიტომ, რომ გლეხობა მას ღალატობს; გლეხთა ომების აღწერა საჭირო არ არის. უფრო მეტიც, მათი ახლო გაცნობაც არასასიამოვნოა, გლეხთა ომების სიუჟეტზე დაწერილი დრამა ზიზღის მომგვრელ სანახაობად იქცევა. ტრაგედიაში ნათლად იგრძნობა ლასალიანობის, როგორც გერმანიის მუშათა მოძრაობაში ოპორტუნისტული მიმდინარეობის, პოლიტიკური ტენდენცია, რომელიც აშკარად არის გამოხატული პიესაში.

ქ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა პირდაპირ და გადაჭრით მიუთითეს ლასალის ტრაგედიის მანკიერებაზე, გვიჩვენეს, რომ მისი კონცეფცია ყალბია, რომ მან ვერ ააჩნია გმირი, რომელიც მასების კეშმარხიტ ინტერესებს გამოხატავდა. მარქსიზმის ფუნქციონირების აღნიშნავდნენ, რომ გერმანიაში გლეხთა მოძრაობის ნამდვილი გმირი იყო არა ფრანც ფონ ზიკინგენი, არამედ

ტომას მიუნცერი და სწორედ უკანასკნელი უნდა გამხდარიყო ისტორიული ტრაგედიის გმირი.

მიმართავდნენ რა გერმანელი ხალხის ისტორიულ წარსულს, კ. მარქსი და ფ. ენგელსი წინა პლანზე აყენებდნენ არა ზიკინგენს, არამედ მიუნცერს და 1525 წლის გლეხთა მოძრაობას გერმანიაში. სწორედ აქედან გამომდინარეობს მათი საყვედური იმის შესახებ, რომ „ლუთერულ-რაინდული ოპოზიცია“ ლასალმა „პლებურ-მიუნცერულ“ ოპოზიციაზე მალა დააყენა.

კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის მიმოწერაში ფ. ლასალისადმი მოცემულია მეტად ღრმა დებულება იმის შესახებ, რომ ჰეშმარიტ გმირს წარმოადგენს ხალხის წიაღიდან-გამოსული ადამიანი, გმირი, რომელიც დაკავშირებულია ხალხთან, მის რევოლუციურ მოძრაობასთან. ლასალს მიაჩნდა, რომ რევოლუციის მთავარ შინაარსს განსაზღვრავს ბელადების პირადი გმირობისა და ბრძოლისადმი მათი მზადყოფნის საკითხი, რომელიც გამომდინარეობდა რევოლუციის მიერ სასიცოცხლო პრობლემებიდან დასმის უარყოფიდან, რევოლუციის განვითარების საფუძვლად არსებული კონკრეტული კლასობრივი ინტერესების უარყოფიდან, ფორმალური ბურჟუაზიული დემოკრატიის იდეებიდან. ამ იდეების კლასიკური განმსახიერებელი დრამაში იყო შილერი. უპირისპირებდნენ რა შილერის დრამების აბსტრაქტულ-დემოკრატიულ პათოსს უფრო მდიდარსა და სისხლსავსე შექსპირისეულ რეალიზმს, კ. მარქსი და ფ. ენგელსი დრამისაგან მოითხოვდნენ ისტორიული მოქმედების ფართო და ყოველმხრივ განვითარებას, რაც თავისი ფესვებით დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო ხალხთან, მოითხოვდნენ მასობრივი რევოლუციური ბრძოლის ყველა შემადგენელი ელემენტის ასახვას ამა თუ იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ინტერესებითა და იდეებით. აქ მოცემულია ხალხური ტრაგედიის შექმნის დედა-არსი. მართალია, ეს ჯერ კიდევ არ არის ვრცელი მოძღვრება ხალხურ ხელოვნებაზე, მაგრამ უკვე დასმულია საკითხი სახალხო ტრაგედიის შესახებ, ხელოვნების შესახებ, რომლის გმირი ხალხია. ამიტომ დრამაში ეგრეთწოდებული შექსპირისეული ფონის პრობლემა არა მარტო ნამდვილი, რეალისტური ასახვის

პრობლემა. რეალისტურ შექსპირისეულ ფონს ტრაგედიაში მარქსი და ენგელსი მოითხოვდნენ არა მარტო იმიტომ, რომ იგი იძლევა ხასიათების სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებას, არა-
 ოდ, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ეს არის მოთხოვნი-
 ლება სახალხო დრამის შესაქმნელად, დრამისა, რომელშიც
 ხალხი ფონად მაინც მოქმედებს. შექსპირის უდიდესი
 დამსახურება, სხვათა შორის, ისიც არის.
 რომ მის ტრაგედიებში, სადაც მოქმედე-
 ბენ მეფეები, დიდებულნი, მოცემულია დი-
 დი, ძლიერი სოციალური მოძრაობა, რომ-
 ლის ასახვა შეუძლებელია ხალხთა მასე-
 ბის გარეშე.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა ლასალისადმი მიმოწერაში წა-
 მოაყენეს სახალხო დრამის პრობლემა, რომელიც უშუალოდ
 არის დაკავშირებული რეალიზმის პრობლემასთან. კ. მარქსმა
 და ფ. ენგელსმა, პირობით დაუპირისპირეს რა შექსპირი ში-
 ლერს, პირველს დაუჭირეს მხარი. კ. მარქსს ლასალის ძირითად
 ნაკლად მიაჩნია ის, რომ იგი „შილერისებურად გარდაქმნის...
 ინდივიდუუმებს დროის სულისკვეთების უბრალო რუპორებად“.
 ფ. ენგელსი მოითხოვდა, რომ „იდეალურის იქით არ
 დავიწყებულყო რეალისტური, შილერის
 იქით — შექსპირი“.

თავის წერილში ცნობილი ინგლისელი მწერალი ქალისადმი
 მარგარეტ ჰარკნესისადმი (1888 წ. აპრილი) ფ. ენგელსი, განი-
 ხილავს რა მწერლის ნაწარმოებს „ქალაქელ ქალიშვილს“, აყა-
 ლიბებს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში რეალიზმის მარქსის-
 ტული გაგების ფუძემდებლურ დებულებას: „ჩემი აზრით,
 — აღნიშნავდა ფ. ენგელსი, — რეალიზმი გულისხ-
 მობს, გარდა დეტალების სიმართლისა, ტი-
 პურ გარემოში ტიპური ხასიათების წარმო-
 სახდის სიმართლეს“.

ამავე წერილში ფ. ენგელსი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მუ-
 შათა კლასის რევოლუციური წინააღმდეგობა მჩაგვრელი გარე-
 მოსაღმი, მუშათა კლასის შეუგნებელი თუ შეგნებელი უფო-
 თიანი ცდები მიაღწიოს თავის ადამიანურ უფლებებს, ისტო-

რიაშია ჩაწერილი და მისი ცხოვრება და ბრძოლა ღირსია იმისა, რომ აისახოს რეალისტურ ხელოვნებაში.

ფ. ენგელსი ო. ბალზაკის შემოქმედების ანალიზის დროს ხაზს უსვამს იმას, რომ მწერალი იძლევა ტიპურ ხასიათებს ტიპურ გარემოში, აღნიშნავს ბალზაკის ხელოვნების უძლიერეს მხარეს — ბურჟუაზიული საზოგადოების წყლულების, წინააღმდეგობების, სიმპანიჩის მხილების უნარს, ამავე დროს სვამს საკითხს ხელოვნების შესახებ, რომელიც უნდა იზრდებოდეს, ვითარდებოდეს, ძლიერდებოდეს. ეს არის მუშათა კლასის, ხალხის ცხოვრებაზე დაწერილი რომანი, სოციალისტური რომანი, რომელიც არა მარტო ასახავს ბურჟუაზიული წყობილების მანკიერებასა და წყლულებს, არამედ, აგრეთვე გვიჩვენებს მის წინააღმდეგ მებრძოლებსაც.

განიხილავს რა გერმანელი მწერალი ქალის მინა კაუცკის (კარლ კაუცკის დედა) მხატვრულ ნაწარმოებებს, ფ. ენგელსი თავის წერილში (1885 წლის ნოემბერი) მიესალმება ავტორს იმისათვის, რომ მან შეძლო ეჩვენებინა ხალხის ცხოვრება. 1882 წელს მ. კაუცკიმ გამოაქვეყნა რომანი „ძველები და ახლები“, რომლის ღრმა ანალიზი მოცემულია მწერლისადმი ფ. ენგელსის მიერ გაგზავნილ წერილში. მ. კაუცკის პირველი რომანი „სტეფანი გრილენჰოფიდან“ (1878 წ.) მოიწონეს კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა. ენი ლონგეს გადმოცემით, კ. მარქსს „სტეფანი გრილენჰოფიდან“ მიაჩნდა „ერთ-ერთ საუკეთესო თანამედროვე რომანად“. მ. კაუცკისადმი მიწერილ წერილში კ. მარქსი აღნიშნავდა, რომ „მთელი მისი ოჯახი აღფრთოვანებულია მისი ნაწარმოებებით“. .. რომანში „ძველები და ახლები“ მ. კაუცკიმ აღწერა მარილმა ერთ-ერთ სარეწზე ავტორიელ მუშათა ცხოვრება; აქ გამოყვანილია აგრეთვე მემამულური და ბურჟუაზიული წრეების ტიპები. ავტორი რომანის მთავარ კონფლიქტს, „ძველსა“ და „ახალს“ შორის ბრძოლას ხედავს არა მუშებისა და მეწარმეთა შეტაკებაში, რასაც აჯანყებამდე მივყავართ, არამედ ათეიზმზე, ადამიანის ძლევამოსილებასა და მეცნიერების რწმენაზე დაპყარებულ „ახალ“ მსოფლმხედველობასთან ტრადიციონალიზმისა და რელიგიური მორჩილების ბრძოლაში. კაუცკი, ისახავს რა

ამოცანად აჩვენოს სოციალისტური მსოფლმხედველობის წარმოშობა და განვითარება, ამორებს მას პრაქტიკული პროლეტარული მოძრაობისაგან, სოციალისტურ პროპაგანდას უპირისპირებს რევოლუციურ ბრძოლას. მუშათა კლასის ქეშმარიტი მდგომარეობისა და მისი რევოლუციური ბრძოლის გავლენით რევოლუციური იდეოლოგიის განვითარების მართალი ასახვის ნაცვლად, ავტორი კმაყოფილდება სოციალიზმის შესახებ შეთხზული ტენდენციური დეკლარაციით. იმის გაშვო, რომ ავტორს არ ძალუძს ასახოს რევოლუციური თვითშეგნების გავლიძებისა და განვითარების ნამდვილი პროცესი, სოციალისტური იდეების პროპაგანდისათვის იგი მიმართავს ეგრეთწოდებულ „დეკლურ“ გმირებს. მ. კაუცკის რომანში ერთმანეთს მოწყვეტილია ნაწარმოების იდეური და ობიექტურ-წარმომსახველი მხარეები.

უსაყუეღურებდა რა მ. კაუცკის იმას, რომ მან შექმნა „ტენდენციური რომანი“, ფ. ენგელსი აღნიშნავდა, რომ „ტენდენცია თვითონ უნდა გამომდინარეობდეს მდგომარეობიდან და მოქმედებიდან ისე, რომ მასზე არ იყოს განსაკუთრებით მითითებული“. ფ. ენგელსი, ილაშქრებდა რა „ტენდენციური“ სოციალისტური რომანის წინააღმდეგ, ებრძოდა, უპირველეს ყოვლისა, გარკვეული შინაარსის ტენდენციურობას, ებრძოდა სოციალიზმის საკითხებში ბურჟუაზიულ ილუზიებს, რომლებითაც სავსე იყო XIX საუკუნის დამლევის რეფორმისტული ლიტერატურა ინგლისსა და გერმანიაში. ამ ბურჟუაზიული ილუზიების წინააღმდეგ ბრძოლას, ისევე როგორც რენეგატობის ყოველგვარი სხვა გამოვლანების წინააღმდეგ ბრძოლას, ფ. ენგელსი თავის წმინდა მოვალეობად თვლიდა.

რეალისტური ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდამქმნელი და აღმზრდელიობით-აქტიური როლი ბურჟუაზიულ ეპოქაში შესანიშნავად არის მონიშნული ფ. ენგელსის მიერ: „სოციალისტური ტენდენციური რომანი მთლიანად ასრულებს, ჩემი აზრით, თავის დანიშნულებას, როცა სიმართლით ასახავს რეალურ ურთიერთობებს, არღვევს გაბატონებულ პირობითს ილუზიებს ამ ურთიერთობათა ბუნე-

ბის შესახებ, იწვევს ბურჟუაზიულ სამყაროს ოპტიმიზმის შერყევას, ნურგავს ექვსარსებულ იწესწყობილები სსაფუძვლების უცვლლობაში.¹

ქ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა პირველად კაცობრიობის ისტორიაში ჩამოაყალიბეს დებულება იდეოლოგიის ყველა ფორმის, მათ შორის, ხელოვნების კლასობრივი განპირობებულობის შესახებ. ანტაგონისტურ საზოგადოებაში ხელოვნების კლასობრივი ხასიათის, საზოგადოების ცხოვრებაში მისი ადგილისა და როლის შესახებ მარქსიზმის ფუძემდებლურ დებულებასა და ლიტერატურის პარტიულობის ლენინურ პრინციპს შორის შინაგანი ორგანული კავშირი არსებობს. ხელოვნების პარტიულობის ლენინური დებულება წარმოადგენს შემდგომ შემოქმედებით განვითარებასა და კონკრეტიზაციას. მარქსიზმის დებულებისა იდეოლოგიის ყველა ფორმის სოციალური მიმართების და განპირობებულობის შესახებ.

მარქსმა და ენგელსმა დაამტკიცეს, რომ კაცობრიობის მთელი ისტორია იყო კლასთა ბრძოლის ისტორია, რომ მრავალმხრივსა და რთულს პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ბრძოლაში საკითხი მუდამ ამა თუ იმ კლასის საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ბატონობის შესახებ იდგა. მანამდე, სანამ არსებობენ ანტაგონისტური კლასები, მუდამ დღის წესრიგში იქნება საკითხი იდეოლოგიის კლასობრიობის შესახებ, პროლეტარული და ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის შეურიგებლობის შესახებ.

ქ. მარქსი აღნიშნავდა, რომ ყოველი ახალი კლასი, რომელიც მანამდე გაბატონებული კლასის ადგილს იკვრს, თავისი მიზნის მისაღწევად იძულებულია საკუთარი ინტერესები წარმოადგინოს როგორც საზოგადოების ყველა წევრის საერთო ინტერესები, ცდილობს თავის შეხედულებებს მიაწიოს საერთო-სახალხო ფორმა, განასახიეროს ისინი როგორც ერთადერთი სწორი.

¹ ქ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, სახელგამი, 1949, გვ. 434—435.

„გაბატონებული კლასის შეხედულებანი წარმოადგენენ ყოველ ეპოქაში გაბატონებულ შეხედულებებს“. იდეოლოგიის ფორმების კლასობრივი განპირობებულობის დებულებით, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მათი ადგილისა და როლას ჩვენებით კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა მოგვცეს კლასობრივ ბრძოლასთან ხელოვნების კავშირის შესანიშნავი ანალიზი. თავის ბრწყინვალე ნაშრომში „18 ბრიუმიერი ლუი ბონაპარტისა“ კ. მარქსმა მოგვცა შესანიშნავი დახასიათება იმისა, თუ როგორ იყენებს ესა თუ ის კლასი ძველ იდეოლოგიას, ხელოვნების ნიმუშებს თავისი ბატონობის მოსაპოვებლად და შესანარჩუნებლად.

მარქსიზმის ფუძემდებლების განსაზღვრით, ბურჟუაზიას, განსაკუთრებით ფეოდალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის პერიოდში, უნარი ჰქონდა არა ერთი სულიერი სიმდიდრე შეექმნა, მაგრამ გახდა თუ არა გაბატონებული ძალა, ბურჟუაზიამ უარი თქვა მის მიერვე შექმნილ სულიერ იარაღზე, კავშირი გაწყვიტა მასთან, განსაკუთრებით იმის შემდეგ, რაც ისტორიის სარბიელზე გამოვიდა მუშათა კლასი, პროლეტარიატი, როგორც დამოუკიდებელი ორგანიზებული ძალა.

ამ დროიდან დაწყებული, კლასობრივი ბრძოლა, როგორც პრაქტიკულად, ისე თეორიულად სულ უფრო გამოკვეთილ და საშიშ ფორმებს იღებს. ამიერიდან საქმე შეეხებოდა უკვე არა იმას, სწორია თუ არა ესა თუ ის თეორემა, — არამედ — სასარგებლოა იგი კაპიტალისათვის, თუ საზიანო, ხელსაყრელია მისთვის, თუ არახელსაყრელი, შეეთანხმება იგი პოლიციურ მოსაზრებებს, თუ არა. უანგარო კვლევადიების ადგილს დაქირავებული მჭლახნელების მყვირალა პოლემიკა იჭერს, მიუდგომელი მეცნიერული გამოკვლევების ადგილს — არაკეთილსინდისიერი, მლიქვნელური აპოლოგეტიკა.¹

კ. მარქსის მიერ დამოთქმულ ამ აზრს ბურჟუაზიული პოლიტიკური ეკონომიის ბედიღბლის შესახებ პირდაპირი კავ-

1 კ. მარქსი, კაპიტალი, ტ. I, სახელგამი, 1954, გვ. 15.

შირი აქვს ბურჟუაზიული ხელოვნების განვითარებასთან. თუ XIX საუკუნის დასაწყისში საქმე გვაქვს ლიტერატურისა და ხელოვნების ისეთ ტიტანებთან, როგორც არიან ბალზაკი, სტენდალი, დიკენსი, თეკერეი, XIX საუკუნის მეორე ნახევარის შემდეგ, როდესაც პროლეტარიატი გამოდის როგორც დამოუკიდებელი ორგანიზებული ძალა, ბურჟუაზიის იდეოლოგია, მისი ხელოვნება თანდათან დეგრადაციას განიცდის კლასთან ბრძოლის გამწვავებასთან ერთად, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გახრწნის პროცესი თავის უმაღლეს დონეს აღწევს მონოპოლისტური კაპიტალიზმის — იმპერიალიზმის ეპოქაში.

აღნიშნავდნენ რა იდეოლოგიის ყველა სახეობის, მათ შორის ხელოვნების კლასობრივ ხასიათს, კლასობრივ განპირობებულობას, კ. მარქსი და ფ. ენგელსი როლი განიხილავდნენ იდეოლოგიურ მოვლენებს მხოლოდ როგორც კლასობრივი ხასიათის გამოხატულებას. მათ კარგად იცოდნენ და ეს არა ერთხელ აღუნიშნავთ, რომ ესა თუ ის იდეოლოგიური ფორმა არის არა მარტო კლასობრივი ხასიათის გამოხატულება, არამედ სინამდვილის ასახეაც. მარქსიზმის ფუძემდებლები სრულიადაც არ უარყოფდნენ იმ მდგომარეობას, რომ ბურჟუაზიის იდეოლოგებს, მათ შორის გამოჩენილ მხატვრებსაც, ზოგჯერ უნარი შესწევთ დასძლიონ თავიანთი კლასის რწმენა და მეტ-ნაკლებად სწორად ასახონ ცხოვრების, სინამდვილის მნიშვნელოვანი მხარეები.

ამ მხრივ მეტად დამახასიათებელია ფ. ენგელსის სიტყვები ო. ბალზაკის შემოქმედების შესახებ:

„რელიზმის ერთ-ერთ უდიდეს გამარჯვებად, მოხუცი ბალზაკის ერთ-ერთ ყველაზე ძვირფას თვისებად ის მიმაჩნია, რომ იგი იძულებული იყო საკუთარი კლასობრივი სიმპათიებისა და პოლიტიკური ცრურწმენის წინააღმდეგ წასულიყო. ის, რომ იგი ხელავედა თავისი სანუკვარი არისტოკრატების დაცემის გარდუვალობას და აგვიწერდა მათ ისეთ ადამიანებად, რომლებიც უკეთეს

ნველს არ იმსახურებენ, და ის, რომ იგი მომავლის ნამდვილ ადამიანებს ხელავდა იქ, სადაც შეიძლებოდა იმ დროს მათი პოვნა“¹.

მარქსი და ენგელსი უდიდეს როლს ანიჭებდნენ ხელოვანის, მხატვრის მსოფლმხედველობას. ღრმად დამუშავეს რა საკითხი ხელოვნების კლასობრივი ხასიათისა და მხატვრულ შემოქმედებაში მსოფლმხედველობის როლის შესახებ, მარქსმა და ენგელსმა დიდი ყურადღება მიაქციეს ხელოვნების ტენდენციურობის (იდეურობის) საკითხს. ფ. ენგელსი, აღნიშნავდა რა ამა თუ იმ მხატვრის, ხელოვანის მებრძოლ, შემტევ ტენდენციებს, მიუთითებდა:

„მე სრულიადაც არა ვარ ტენდენციური პოეზიის, როგორც ასეთის, მოწინააღმდეგე. ტრაგედიის მამა ესქილე და კომედიის მამა არისტოფანე — ორივე მკაფიოდ გამოხატული ტენდენციური პოეტები იყვნენ, ასევე დანტეც და სერვანტესიცი. ხოლო შილერის „ვერაგობა და სიყვარულის“ მთავარი ღირსება ის არის, რომ იგი პოლიტიკურად ტენდენციური პირველი გერმანული დრამაა. თანამედროვე რუსი და ნორვეგიელი მწერლები, რომლებიც ჩინებულ რომანებს წერენ, ყველანი ტენდენციურები არიან“².

მარქსიზმის ფუძემდებლების აზრით, რაც უფრო დაფარულია ავტორის შეხედულებანი, მით უფრო უკეთესია ხელოვნების ნაწარმოებისათვის. ისინი აღფრთოვანებული იყვნენ დანტეს პოეზიის დაუცხრომელი მებრძოლი სულისკვეთებით, გოეთეს პოეტური ბუმბერაზობით. გარკვეული იდეების პროპაგანდა, მისი გაბედული დაცვა, მარქსსა და ენგელსს მუდამ მიაჩნდათ ხელოვნების ნაწარმოების უმნიშვნელოვანეს ღირსებად.

მარქსი და ენგელსი სასტიკად ილაშქრებდნენ იმის წინააღ-

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები. სახელგამი, 1949, გვ. 447.

² იქვე, გვ. 434.

მდეგ, რომ იღეა. „ტენდენცია“ არსებულიყო მხატვრული სახის გარეშე, როგორც მისი დანამატი, ებრძოდნენ იმას, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში გამოხატული ინდივიდუალობა „დროის იდეების უბრალო რეპროდუქცია“ ყოფილიყვნენ გადაქცეულნი, რომ „პიროვნება პრინციპში ჩანთქმულიყო“, ისინი იცავდნენ თვით მხატვრული სახის ტენდენციურობას, იმას, რომ მასში მკაფიოდ და ნათლად გამოხატული იღეა ყოფილიყო ჩაქსოვილი.

ამ მხრივ მეტად მნიშვნელოვანია მარქსისა და ენგელსის ღრმავაროვანი დებულებანი ხელოვნებაში ტიპურობის შესახებ. ე. საუს რომანის „პარიზის საიდუმლოებათა“ შესახებ ა. შელოგას სტატიის ანალიზის დროს კ. მარქსი 1845 წელს აღნიშნავდა, რომ ყოველად დაუშვებელია „ყველაზე შემთხვევითი და ყველაზე ინდივიდუალური განსაზღვრულობანი წარმოვადგინოთ როგორც აბსოლუტურად აუცილებელი და საყოველთაო“.

ფ. ენგელსი აღნიშნავდა, რომ „ყოველი სახე ტიპია, მაგრამ ამავე დროს სავსებით გარკვეული პიროვნებაა, „ის არის,“ როგორც იტყვოდა მოხუცი ჰეგელი. ეს ასეც უნდა იყოს“.¹

მარქსიზმის ფუძემდებლების უდიდესი დამსახურება ის გახლავთ, რომ მათ არა მარტო განმარტეს პოლიტიკური, ფილოსოფიური, მორალური, მხატვრული იდეება, არამედ პირველად კაცობრიობის ისტორიაში განსაზღვრეს მათი ქეშმარიტი როლი საზოგადოების ცხოვრებაში. ამ თვალსაზრისით ისინი იხლავდნენ მოწინავე ხელოვნების საზოგადოებრივ როლს, რომელიც, მათი აზრით, წარმოადგენდა არა მარტო შეცნობის იარაღს, არამედ სამყაროს გარდაქმნის ინსტრუმენტსაც. სწორედ ამიტომ აქცევდნენ ისინი დიდ ყურადღებას ხელოვნების საკითხებს, იბრძოდნენ მასში მაღალი იდეურობისა და მხატვრული სრულყოფიანათვის, მზრუნველად იცავდნენ ახალი, პროლეტარული ხელოვნების ყლორტებს,

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, სახელგამი, 1947, გვ. 434.

ყოველმხრივ ცდილობდნენ პროლეტარიატის ინტერესება-სათვის გამოეყენებინათ წარსულის მოწინავე მხატვრული შემოქმედრობა, პროლეტარიატის ინტერესების სამსახურში ჩაეყენებინათ მწერლები, პოეტები, მხატვრები.

მეტად საინტერესოა მარქსიზმის ფუძემდებლებს დამოკიდებულება გენიალური გერმანელი პოეტის ჰაინრიხ ჰაინესადმი. ჰაინრიხ ჰაინე გამოჩენილი სატირიკოსი, მომღერალი და რევოლუციის ტრაიზენი, მებრძოლი პუბლიცისტი იყო. თავის თავს იგი უწოდებდა რევოლუციის „დაფდაფეს“. იგი რევოლუციის მაუწყებელი იყო. მაგრამ, როგორც ცნობილია, მისი „დაფდაფი“ ზოგჯერ არა-სწორ და გაუბედავ ჰანგებსაც გამოსცემდა. წინააღმდეგობანი პოეტის შემოქმედებასა და შეხედულებებში იმ გარდამავალი ეპოქის წინააღმდეგობებს ასახავდნენ, „იმ შოთღლიო-ისტორიული ეპოქის ნაყოფი და ანარქული იყო, როცა ბურჟუაზიული დემოკრატიის რევოლუციურობა კვდებოდა (ევროპაში), ხოლო სოციალისტური პროლეტარიატის რევოლუციურობა ჯერ კიდევ არ მომწიფებულყო“¹. და, მიუხედავად ამისა, მის შემოქმედებას ახასიათებდა ძირითადი ტენდენცია — შეურიგებელი ბრძოლა ხალხის განთავისუფლებისათვის, ყველა მჩაგვრელის წინააღმდეგ. ამან განაპირობა პოეტის სიახლოვე რევოლუციონერებთან და სოციალისტებთან, ჰაინრიხ ჰაინეს ცნობილი მეგობრობა კარლ მარქსთან და ფრიდრიხ ენგელსთან.

3. ჰაინე მშრომელთა ერთ-ერთი უსაყვარლესი პოეტი, მსოფლიო ლიტერატურის გენიოსია. უბრალოება, ხალხურობა, მუსიკალობა — აი რა ახასიათებს 3. ჰაინეს შემოქმედებას და, უწინარეს ყოვლისა, მის პოეზიას.

პოეტის მეგობრული დამოკიდებულება კ. მარქსისადმი 1843—1844 წლებში ემთხვევა ჰაინეს პოლიტიკური ლირიკის გაფურჩქვნის პერიოდს. მარქსის იდეური გავლენით დაწერა პოეტმა პოლიტიკური ლირიკის უბადლო ნიმუში „სიღეზიელ ფეიქართა სიმღერა“, რომელიც პირველად დაიბეჭდა გაზეთ

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 18, გვ. 13.

„ფორვერსტში“ 1844 წლის 10 ივლისს. ამ პოემაში პ. ჰაინემ სწორად გაიგო სილეზიელ ფეიქართა აჯანყების პოლიტიკური მნიშვნელობა, პროლეტარიატის, როგორც კაპიტალიზმის მეაფლავის, როლი.

„სიმღერაში“ პოეტმა დახატა სილეზიელ ფეიქართა ბედ-შავი ცხოვრება, აჯანყებული ფეიქრები, რომლებიც ბედისაგან გატრუებული იმედებით, გატანჯულნი და მშვიერ-მწყურვალნი უსხედან დაზგას და „კბილთა ღრქენით უქსოვენ სუ-დარას“ გერმანიას, კერძო საკუთრებაზე დამყარებულ საზო-გადოებას. ფეიქართა მოთმინების ფიალა აივსო და ასინი წყველა-კრულვას უთვლიან ძველ გერმანიას მისი ეგრეთწოდებული სამი რწმენის — „ღმერთის“, „მეუის“ და „მამუ-ლის“ სახით. პოემაში მაღალი მბატკრული ფორმით პ. ჰაინე გერმანიის პროლეტარიატს მოუწოდებდა აშკარა ბრძოლისა-კენ არსებული წყობილების წინააღმდეგ. სწორედ ამას გუ-ლისხმობდა ფ. ენგელსი, როდესაც წერდა: „...ჰაინრიხ ჰაინე, ყველაზე გამოჩენილი თანამედროვე გერმანელი პოეტი, მიემხრო ჩვენს რიგებს და გამოსცა პოლიტიკური ლექსების ტომი, რომელშიც შევიდა სოციალიზმის მქადაგებელი ზო-გიერთი ლექსი“.¹ ფ. ენგელსმა „სილეზიელ ფეიქართა სიმღე-რა“, რომელსაც მან ერთ-ერთი უძლიერესი პოეტური ნაწარ-მოები უწოდა, ინგლისურ ენაზე თარგმნა.

მარქსიზმის ფუძემდებლებს იმდენად ახლო მეგობრობა ჰქონდათ ჰაინესთან. რომ როდესაც 1845 წელს გამოიცა „წმინ-და ოჯახი“ კ. მარქსმა წიგნის ერთი ეგზემპლარი პოეტს გა-უგზავნა.

კ. მარქსი და ფ. ენგელსი დიდად აფასებდნენ რევოლუ-ციონერი პოეტის ლირიკას. მათ შეამჩნიეს პ. ჰაინეში ლიტე-რატურის ბუმბერაზი და მხარი დაუჭირეს პოეტს აურაცხელი მტრების წინააღმდეგ. პოლემიკაში, რომელიც წვრილ-ბურჟუ-აზიული რადიკალიზმის მამამთავრის ლუდვიგ ბიორნეს სახე-ლის გარშემო წამოიჭრა. წიგნში „ლუდვიგ ბიორნე“ (1840) პ. ჰაინემ გამოააშკარავა გერმანული წვრილბურჟუაზიული

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზულებანი, ტ. 2, გვ. 521, რუსული გამოცემა.

რადიკალიზმის უსუსურობა, მიმდინარეობისა, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო რევოლუციის კონკრეტული პირობებისა და რეალური საზოგადოებრივი კლასების გაუთვალისწინებლად პოლიტიკური თავაზუფლები და სამოქალაქო თანასწორობის აბსტრაქტული ლოზუნგების დაცვა. ჰაინეზე თავდასხმამ უძალდეს წერტილს მაშინ მიადგინა, როდესაც ლ. ბიორნეს მიმდევრებმა 1844 წელს გამოაცეს პამფლეტი „ლ. ბიორნეს ბჭობა პ. ჰაინეს შესახებ“. პოეტის მტრები ყველაფერს აკეთებდნენ იმისათვის, რომ მიეჩქმალათ ბიორნესთან ჰაინეს პოლემიკის პრინციპული ხასიათი და დაეყვანათ იგი ეგრეთწოდებულ „პირად მტრობამდე“, პ. ჰაინეს მიერ პოლემიკაში წამოჭრილ საკითხებს კი, როგორც ცნობილია, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა გერმანიაში 1848 წლის რევოლუციის წინ. სწორედ ამით აიხსნებოდა კ. მარქსის დიდი ინტერესი პ. ჰაინეს წიგნისადმი „ლუდვიგ ბიორნე“ და მისი განზრახვა გამოსულიყო პრესაში პოეტის დასაცავად.

კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, რომლებიც ამჩნევდნენ პ. ჰაინეს მერყეობასა და სუსტ მხარეებს, პოეტისადმი უდიდეს სიმპათიებს გრძნობდნენ. ისინი მასში ხედავდნენ რევოლუციის დიდ მგოსანს, რომელიც თანაუგრძნობდა მშრომელებს, პროლეტარიატს, ზიზღით შეჰყურებდა ტირანებს, მჩაგვრელებს, გამაჰკვალული იყო პროლეტარიატის გამარჯვების, რევოლუციის გამარჯვების რწმენით.

კ. მარქსი აპირებდა დაეწერა სპეციალური სტატია პ. ჰაინეზე და თავის მეგობარს, პოეტის მდივანს რ. რაინჰარტს სთხოვდა გამოეგზავნა მისთვის ბიოგრაფიული ცნობები მგოსნის შესახებ.

მარქსიზმის ფუძემდებლების დიდი კეთილნაყოფიერი გავლენა განიცადა გერმანიის პროლეტარიატის გამოჩენილმა პოეტმა, კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის მეგობარმა გეორგ ვეერთმა. ენგელსისა და შემდგომ მარქსის რჩევითა და ხელმძღვანელობით ვეერთი ეწაფება პოლიტიკურ ლიტერატურას, სწავლობს პოლიტიკურ ეკონომიკას, ეცნობა მუშებან ცხოვრებას და მარქსიზმის ფუძემდებლების ერთგული მეგობარი და მიმდევარი ხდება. პოეტი მარქსსა და ენგელსს უგზავნის

მოთხრობებსა და ლექსებს. თავის პუბლიცისტურ ნაწარმოებებში გ. ვეერთი აღწერს მუშათა კლასის მძიმე მდგომარეობას, ააშკარავებს მუშათა კლასის მტრებს და მოუწოდებს ბურჟუაზიის წინააღმდეგ რევოლუციური ბრძოლისაკენ.

სწორედ ამიტომ უწოდებდა ფ. ენგელსი გ. ვეერთს „გერმანული პროლეტარიატის პირველ და ყველაზე თვალაჩინო პოეტს“. გერმანიაში რევოლუციის დაწყების შემდეგ კომუნისტთა კავშირის ცენტრალური კომიტეტი გზავნის ვეერთს პარიზიდან კელნში, სადაც პოეტი წინასწარ მოსამზადებელ მუშაობას ატარებს „ახალი რაინის გაზეთის“ გამოსაცემად. 1848—49 წლებში ამ გაზეთში აქტიურმა მონაწილეობამ კეთილნაყოფიერი გავლენა იქონია პოეტის, ფელეტონისტის, პუბლიცისტის შემოქმედებით ზრდაზე.

გ. ვეერთის პოლიტიკური ლექსები გამოირჩეოდნენ ორიგინალობით, გონებაშახვილობით, მგზნებარებით. პოეტი სარგებლობდა ჰაინესეული ფორმებით, მაგრამ მხოლოდ იმისათვის, რომ მიენიჭებინა მათთვის სრულიად ორიგინალური, თავისებური შინაარსი. ფ. ენგელსი სტატიაში „გეორგ ვეერთის „ქარგლის სიმღერა“ მგზნებარებით წერდა პოეტის შემოქმედების შესახებ, აღტაცებული იყო მისი მახვილგონიერი მწველი პუბლიცისტიკით, ექსპლოატატორთა წარმომადგენლების მამხილებელი გაბედული დამკინავი კილოთი, ზვიადი სატირით. ამიტომაც იყო, რომ ფ. ენგელსი დაღადა აფასებდა პოეტის შემოქმედებას და აღნიშნავდა, რომ იგი ოსტატი იყო ბუნებრივი, ჯანსაღი მგრძნობელობისა და ხორციელი მგზნებარების გამოხატვაში, ამ საკითხში გაუსწრო კიდევ ჰაინესს, რადგან მასზე უფრო ჯანსაღი და გულწრფელი იყო და გერმანულ ლიტერატურაში ამ მხრივ მხოლოდ გოეთეს დაუთმო პირველობა.

თვალსაჩინო გერმანელი პოეტი ფერდინანდ ფრაილიგრატი თავის შემოქმედების პირველ პერიოდში რომანტიკოსი და „წმინდა ხელოვნების“ მომღერალი იყო. სწორედ ფრაილიგრატს ეკუთვნის ცნობილი გამოთქმა, რომელიც „წმინდა ხელოვნების“ მიმდევართა დევიზი გახდა: „პოეტი იმყოფება უფრო მაღალ კოშკზე, ვიდრე პარტიის კოშკურაა“. გერმანი-

აში რევოლუციური მოძრაობის აღმავლობამ და კ. მარქსთან და ფ. ენგელსთან დაახლოებამ დიდი გავლენა მოახდინა პოეტის მსოფლმხედველობაზე და შემოქმედებაზე. 1848 წელს კ. მარქსის წინადადებით პოეტი კომუნისტთა კავშირის რიგებშია, შედის „ახალი რაინის გაზეთის“ რედაქციაში.

ამ პერიოდის თავის ლექსებში ფრაილიგრატი აშკარად მოუწოდებდა ხალხს რევოლუციისაკენ, აღფრთოვანებით წერდა მებრძოლი პროლეტარიატის გმირობასა და მამაცობაზე. ბუნებრივია, კ. მარქსი ამ დროს პოეტს „ნამდვილ რევოლუციონერად და სავსებით პატიოსან ადამიანად“ თვლიდა. შემდგომში ფრაილიგრატი თანდათანობით წვრილბურჟუაზიული იდეოლოგიის გავლენაში ექცევა, თუმცა კ. მარქსი და ფ. ენგელსი ყველაფერს აკეთებდნენ იმისათვის, რომ შეენარჩუნებინათ პოეტი რევოლუციური დემოკრატიისათვის.

ფრაილიგრატის დაახლოებამ გერმანიის წვრილბურჟუაზიული დემოკრატიის ბელადებთან, იდეურმა მერყეობამ განაპირობა პოეტის საბოლოო გადაწყველა ბურჟუაზიის პოზიციებზე, ხოლო პოლიტიკურმა გადაგვარებამ გაჭოიწვია მისი შემოქმედების მკვეთრი დაცემა.

გერმანელი პოეტი გეორგ გერვეგი 1848 წლის რევოლუციის გარიყრეის მომდერლად იყო აღიარებული. პოეტი გაბედულად ამხელდა მმართველ წრეებს, მათს აღვირახსნილობას, აკრიტიკებდა ბურჟუაზიის ფილისტერობასა და მერყეობას, ილაშქრებდა „წმინდა ხელოვნების“ მომხრეთა წინააღმდეგ. გერვეგის აზრით, პოეტი მოწოდებულაა ჩაუნერგოს ხალხს მოქალაქეობრივი მოვალეობის გრძნობა და აღაფრთოვანოს იგი ექსპლოატატორთა წინააღმდეგ საბრძოლველად. ერთიანი თავისუფალი დემოკრატიული გერმანიის მოსაპოვებლად პოეტი რევოლუციურ აჯანყებას, თავისუფლებათვის სამართლიან ომს ქადაგებდა. 1842 წელს კ. კელნში პოეტი გაეცნო და დაუახლოვდა კ. მარქსს. ამ პერიოდში გერვეგმა მონაწილეობა მიიღო ფ. ფრაილიგრატთან გაჩაღებულ პოლემიკაში პოლიტიკური ბრძოლისადმი პოეზიის დამოკიდებულების შესახებ. წინააღმდეგ ფრაილიგრატის შეხედულებისა, გერვეგი თავის ლექსში „პარტია“ ლაპარაკობდა პარ-

ტიანზე, როგორც ყველა გამარჯვების დედაზე, პოეტ მებრძოლზე, რომელიც თავისი შემოქმედებით მოვალეა ხელი შეუწყოს თავისუფლების მოპოვებას. ამ პოლემიკაში კ. მარქსმა მხარი დაუჭირა გ. გერვეგსა და მის მოწინააღმდეგეებს.

მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლები არა ერთხელ აღნიშნავდნენ იმას, რომ ხელოვნებისათვის აუცილებელია მებრძოლი ტენდენციურობა. იდეურობა, რომ უამისოდ წარმოუდგენელია ნამდვილი, ქეშმარიტი ხელოვნება.

„თვრამეტ ბრიუპერში“ კ. მარქსს მოყვანილი აქვს ერთი მეტად შესანიშნავი დებულება, რომელიც მეტყველებს ხელოვნების ტენდენციურობაზე, იდეურობაზე, პარტიულობაზე.

კ. მარქსი, ახასიათებდა რა რევოლუციურ ეპოქებს, აღნიშნავდა, რომ რევოლუციური კრიზისების დროს ადამიანები დახმარებისათვის მზრუნველად იხმობენ წარსულის სულებს, სესხულობენ მათგან სახელებს, საბრძოლო ლოზუნგებს. ტანსაცმელს და წარსულით ნაკურთხ სამოსელში, უცხო ენაზე გაითამაშებენ ხოლმე მსოფლიო ისტორიის ახალ აქტს.

ფ. ენგელსი, ლაპარაკობდა რა აღორძინების ხანაზე, ადამიანებზე, მათი დახასიათებისათვის აღნიშნავდა, რომ ეს ადამიანები, თითქმის ყველანი ცხოვრობდნენ თავისი დროის ინტერესებით, მონაწილეობდნენ პრაქტიკულ ბრძოლაში, დგებოდნენ ამა თუ იმ პარტიის მხარეზე და იბრძოდნენ ვისაც როგორ შეეძლო, სიტყვითა და კალმით, მახვილით, ან ორივეთი ერთად.

1845—1846 წლებში კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა შექმნეს „გერმანული იდეოლოგია“, რომელიც მიმართული იყო მატერიალიზმისა და კომუნიზმის მტრების წინააღმდეგ. პირველი ტომის მესამე თავი მათ შთლიანად ააგეს სერვანტესის „დონ-კიხოტის“ არა მარტო მხატვრული სახეების, არამედ, ვითარების, სიტუაციის გამოყენებაზე. ახალგაზრდა ჰეგელიანელების (ბ. ბაუერი, მ. შტირნერი) მოღვაწეობას იდეალისტური ფილოსოფიის დასაცავად მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლები ადარებენ სანჩო პანსოსა და მისი ბატონის — დონ-კიხოტის თავგადასავალს, რაც მათ კრიტიკას გამანადგურებელ სარკასტულ ძალას ანიჭებს.

„გერმანულ იდეოლოგიაში“ კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა, გააკრიტიკეს რა ახალგაზრდა ჰეგელიანელთა ესთეტიკური შეხედულებები, წამოაყენეს და დაასაბუთეს მარქსისტული ესთეტიკის ფუძემდებლური პრინციპები, მათ შორის ხელოვნების იდეურობის, პარტიულობის პრინციპი. მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლებმა ამ ნაშრომში გვიჩვენეს, რომ ხელოვნება და მხატვრის შემოქმედებითი მსოფლმხედველობა ისტორიული განვითარების ცალკეულ კონკრეტულ ეტაპზე დამოკიდებულია საზოგადოების ეკონომიურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაზე.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა „გერმანულ იდეოლოგიაში“ განაღმადგურებელი კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარეს იდეალისტური ესთეტიკის მიმდევრების ცდა — ხელოვნების კეშმარიტი მნიშვნელობა შეეცვალათ ესთეტიკური ტკბობის კულტით, ესთეტიკური ტკბობისა, რომელიც თითქოს დამოკიდებული არ არის სოციალურ და იდეურ შინაარსზე. გააკრიტიკეს რა ტკბობის თეორია, კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა დაგვიანახვეს ტკბობის სხვადასხვა ფორმის კლასობრივი ხასიათი.

„ყოველი ეპოქის ინდივიდთა სიამტკბილობის კავშირი კლასობრივ ურთიერთობასთან და მათ წარმოშობ წარმოების პირობებთან და დამოკიდებულებასთან, რომელშიც ეს ინდივიდები ცხოვრობენ, შეზღუდულობა სიამტკბილობის წინანდელი ფორმებისა, რომლებიც იმყოფებოდნენ აღამიანთა ცხოვრების ნამდვილი შინაარსის მიღმა და მასთან წინააღმდეგობაში, სიამტკბილობის ყოველგვარი ფილოსოფიის კავშირა სიამტკბილობის სინამდვილეში არსებულ მის მსგავს ფორმებთან და პირმოთნეობა ამგვარი ფილოსოფიისა, რომელიც ყველა ინდივიდს განურჩევლად განიხილავს, ყოველივე ამის გამომკლავნება, ცხადია, შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როდესაც შესაძლებელი იყო დაწყებულყო წარმოებისა და არსებული წყობილების პირობებისა და ურთიერთობის კრიტიკა, ე. ი. როდესაც ბურჟუაზიასა და პროლეტარიატს შო-

რის წინააღმდეგობამ წარმოშვა კომუნისტური და სოციალისტური შეხედულებანი. ამით სასიკვდილო განაჩენი იქნა გამოტანილი ყოველგვარი მორალის მიმართ — იყო ეს ასეეტიზმისა თუ საამტებილობის მორალი“.¹

მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლები, „გერმანულ იდეოლოგიაში“, ახასიათებდნენ რა „ქვეშარჩ სოციალიზმს“, როგორც მიმდინარეობას, აღნიშნავდნენ, რომ გერმანიაში ნამდვილი, მგზნებარე პრაქტიკული პარტიული ბრძოლის უქონლობამ სოციალური მოძრაობაც კი თავდაპირველად წმინდა ლიტერატურულ მოძრაობად გადააქცია. მათი აზრით, „ქვეშარჩი სოციალიზმი“ სრული გამოხატულებაა ისეთი სოციალური ლიტერატურული მოძრაობისა, რომელიც წარმოიშვა ნამდვილი პარტიული ინტერესების გარეშე და რომელსაც, მას შემდეგ, რაც კომუნისტური პარტია ჩამოყალიბდა, სურს იარსებოს მისდა მიუხედავად. ცხადი იყო, რომ გერმანიაში ნამდვილი კომუნისტური პარტიის წარმოშობის მომენტიდან „ქვეშარჩ სოციალისტებს“ შოუხდათ ეძებნათ თავიანთი წრე მხოლოდ წვრილი ბურჟუაზიის რიგებში, ხოლო ამ წრის წარმომადგენლები — უძლურ და ზნეობრივად დაცემულ ლიტერატორებს შორის. ისტორიულმა სინამდვილემ ბრწყინვალედ დაასაბუთა კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის წინასწარმეტყველება.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა თავიანთ გენიალურ დებულებებში ხელოვნების კლასობრივი ხასიათის, ტენდენციურობის, იდეურობის შესახებ, მხატვრის შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის შესახებ საფუძველი ჩაუყარეს ხელოვნების პარტიულობის პრინციპს.

წინააღმდეგ იდეალიზმისა, რომელიც თვლის, რომ ხელოვნება ადამიანის თანდაყოლილი ბიოლოგიური თვისებაა, მარქსიზმმა დაამტკიცა, რომ ხელოვნება სინამდვილეში ჩაისახა და წარმოიშვა პირველყოფილი-თემური წყობილების პირობებში ადამიანთა საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტი-

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზულებანი, ტ. მე-3, გვ. 419.

კის განვითარების შედეგად. შრომა იყო აუცილებელი წინაპირობა ხელოვნების ჩასახვისა და აღმოცენებისათვის. როგორც ადამიანი შექმნა შრომამ, ისე ხელოვნება წარმოიშვა შრომის, შრომითი საქმიანობის შედეგად.

მხოლოდ შრომის წყალობით და მის მეორ გამოწვეული განვითარების შედეგად „ადამიანის ხელმა სრულქმნილები იმ მაღალ საფეხურს მიაღწია. რომელზეც მან შეძლო ჯადოსნური ძალით შეექმნა რაფაელის ნახატები, თორვალდსენის ქანდაკებანი, პაგანინის მუსიკა“.¹

მარქსიზმი აღიარებს, რომ ჰუმანიტური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს მისი კავშირი საზოგადოების სისხლხორცეულ ინტერესებთან, ხალხთან, საზოგადოების ყველა მატერიალური და სულიერი სიმდიდრის შემოქმედთან.

მარქსმა და ენგელსმა დაამტკიცეს, რომ სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება წარმოადგენს მისი ათვისების ერთ-ერთ ფორმას. შემოქმედება „სილამაზის კანონების“ მიხედვით, კ. მარქსის აზრით, წარმოიშობა მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის შრომითი მოღვაწეობის შედეგად, რომ შრომის პროცესში ადამიანი არა მარტო ბუნებას, არამედ თავის თავსაც გარდაქმნის.

„ადამიანის არსების მხოლოდ საგნად ქცეული სიმდიდრის წყალობით, — წერდა კ. მარქსი, — ვითარდება, ნაწილობრივ კი პირველად წარმოიქმნება სუბიექტური ადამიანური მგრძნობელობის სიმდიდრე: მუსიკალური ყური, ფორმის სილამაზის შემგრძნები თვალი, მოკლედ რომ ვთქვათ, ისეთი გრძნობები, რომლებსაც ადამიანური სიამტკბილობის უნარი აქვთ და რომლებიც თავს იჩენენ როგორც ადამიანური არსების ძალები“.²

კ. მარქსი „წმინდა ოჯახში“ აღნიშნავდა, რომ თუ ადა-

¹ ფ. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, სახეგამო, 1954, გვ. 175.

² კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, ხელოვნების შესახებ, 1957, ტ. I, გვ. 141, რუსული გამოცემა.

მიანი მთელ თავის ცოდნას, შეგრძნებებს იღებს სამყაროდან და მისგან მიღებული გამოცდილებიდან, ამიტომ საჭიროა ისე მოეწყოს ცხოვრება, რომ აღამიანმა მასში შეიციოს და შეითვისოს ჭეშმარიტად აღამიანური, რომ იგი თავს ჭეშმარიტ აღამიანად ცნობდეს. ამის მიღწევა კი შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ საზოგადოებაში მოისპობა აღამიანის მიერ აღამიანის ექსპლოატაცია, კერძო საკუთრება, ამ საკუთრებაზე დამყარებული კაპიტალისტური წყობილება. მხოლოდ დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების შედეგად გახდა შესაძლებელი განხორციელებულიყო ის იდეალები და მისწრაფებები, რომელთა შესახებ ჯერ კიდევ ასი წლის წინათ იწინასწარმეტყველეს კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა.

მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლებმა მოგვცეს მსოფლიოს მხატვრული ლიტერატურის შედეგებას, მათი შემქმნელების შემოქმედების გენიალური ანალიზი. შილერისა და შექსპირის, გოეთესა და ბალზაკის, ჰაინესა და ჰიუგოს, სერვანტესისა და კალდერონის, დანტესა და სკოტის, ვეერთისა და ფრაილიგრატის და მრავალი სხვა გამოჩენილი მწერლის შემოქმედება არაერთხელ გამხდარა კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის კვლევის ობიექტი.

დიდია კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის დამსახურება მარქსისტული ესთეტიკის საფუძვლების ჩამოყალიბების საქმეში, ხელოვნების ჭეშმარიტად მეცნიერული, მარქსისტული თეორიის შექმნის საქმეში. მარქსიზმის ფუძემდებლების შრომებში მოცემულია ხელოვნებისადმი კონკრეტულ-ისტორიული, ჭეშმარიტად მეცნიერული მიდგომის, მთელ რიგ ხელოვნათა შემოქმედების შეფასების კლასიკური ნიმუშები.

მარქსისტული ესთეტიკა შემდგომ განავითარა და გაამდიდრა, დაიცვა და განამტკიცა, გააფართოვა და გააღრმავა ახალი დებულებებით, ახალი ისტორიული ვითარების, სოციალისტური რევოლუციის მომზადებისა და გატარების, სოციალისტური კულტურის მშენებლობის ამოცანების შესაბამისად კომუნისტური პარტიის დამაარსებელმა და მსოფლიოში პირველი სოციალისტური სახელმწიფოს შემქმნელმა ვლადიმერ ილიას ძე ლენინმა.

3. ი. ლენინი და ხელოვნების საპითხევი

ვ. ი. ლენინმა ახალ ვითარებაში განავითარა მარქსის იდეა ახალი, სოციალისტური კულტურისა და ხელოვნების მშენებლობის შესახებ. მან სასტიკად გააყრიტყა ბურჟუაზიული. იდეალისტური შეხედულება ერთიანი ზეკლასობრივი ნაციონალური კულტურის შესახებ და გამოიმუშავა დებულება კულტურისა და კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, კულტურისა და ხელოვნების კლასობრივი ხასიათის შესახებ, ხალხისათვის კულტურისა და ხელოვნების უდიდესი აღმზრდელი ბიტი, აქტიური — გარდამქმნელი როლის შესახებ.

საბჭოთა კულტურა ხელმძღვანელობს მარქსისტული ისტორიული მატერიალიზმის იმ ძირითადი დებულებით, რომ საზოგადოების ყველა სიმდიდრე, შეცნიერებას, ტექნიკას, ხელოვნების ყველა მიღწევას, ყველა მატერიალური და სულიერი სიკეთე, ე. ი. ყოველივე ის, რასაც ადამიანი ქმნის, უნდა ხმარდებოდეს ადამიანის კეთილდღეობას, უნდა აკმაყოფილებდეს ხალხის მოთხოვნილებებს, რადგან ძირითად ძალას საზოგადოებაში წარმოადგენენ ადამიანებუ, პროლეტარები, მშრომელები — როგორც „მთელი კაცობრიობის პირველი საწარმოო ძალა“.

ვლადიმერ ილიას ძე ლენინმა საბჭოების სრულიად რუსეთის III ყრილობაზე (1918 წ.) გენიალური შორსმჭვრეტელობით განსაზღვრა საბჭოთა სოციალისტური კულტურის შექმნის პროგრამა. იგი აღნიშნავდა:

„წინათ ადამიანის მთელი გონება, მთელი მისი გენია ქმნიდა მხოლოდ იმისათვის, რომ ტექნიკისა და კულტურის მთე-

ლა სიკეთე ერთიანების მიეცა, სხვებისთვის კი მოესპო უსაქიროეაი რამ — განათლება და განვითარება. ახლა კი ტექნიკის ყველა საკვირველება, კულტურის ყველა მონაპოვარი გახდება საერთო-სახალხო კუთვნილება, და აზიერადან არასოდეს აღაშინანის გონება და გენია არ გადაიქცევა ძალმომრეობის საშუალებად, ექსპლოატაციის საშუალებად¹.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია ძირეული მობრუნების მოვლენა იყო მსოფლიო კულტურის, ხელოვნების განვითარებაში. ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ დასაბამი მისცა კულტურისა და ხელოვნების განვითარების ახალი სოციალისტური ეპოქის დასაწყისს.

თუ კაპიტალისტური წარმოება, კაპიტალიზტური საზოგადოება ეწინააღმდეგება სულიერი წარმოების ზოგიერთ დარგს, როგორც არის ხელოვნება და პოეზია, სოციალისტური წარმოება, სოციალისტური საზოგადოება უაღრესად ხელსაყრელ პირობებსა ქმნის კულტურისათვის, ხელოვნებისათვის, მათი ჭეშმარიტი განვითარებისა და აყვავებისათვის.

ლენინიზმის მოძღვრებაში მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილია ხელოვნებისა და კულტურის საკითხებს პროლეტარული რევოლუციის მოწინააღმდეგისა და გატარების პერიოდში, სოციალისტური მშენებლობის პერიოდში. ხელოვნების ყველა თეორიული პრობლემა ვ. ი. ლენინის ნაშრომებში, მისი თანამებრძოლებისა და მოწაფეების ნაშრომებში, განუყრელად არის დაკავშირებული პროლეტარული რევოლუციისა და სოციალიზმის მშენებლობის საერთო თეორიასთან.

კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნება აუცილებლად გამოხატავს გარკვეულ კლასობრივ მსოფლმხედველობას. ამ აზრით ხელოვნება (ლიტერატურა) პარტიულია, რადგან იცავს გარკვეული სოციალური ჯგუფის თვალსაზრისს, მსოფლმხედველობას, ემსახურება მას. ვ. ი. ლენინის ნაშრომებში ეს დებულება შემდგომ განვითარებას პოულობს, უპირველეს ყოვლისა, რევოლუციური პროლეტარიატის ინტერესების ამკარა

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 26, გვ. 563.

გამოშატველი კულტურის, ხელოვნების (ლიტერატურის) შექმნასთან დაკავშირებით.

ვ. ი. ლენინის გენიამ რუსეთის პირველი რევოლუციის აღმავლობის წლებში წამოაყენა სოციალისტურა რევოლუციის ეპოქის ლიტერატურის შექმნის იდეა, განავითარა იგი და წამოაყალიბა მისი საპროგრამო დებულებები ცნობილ სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, რომელიც გამოქვეყნდა ბოლშევიკურ გაზეთ „ნოვიაა ეიზნში“ 1905 წლის 26 (13) ნოემბერს. ამ სტატიაში მოცემულია მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი, ურყევი დებულებები, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი სტატია როდია მიძღვნილი უშუალოდ მხატვრული ლიტერატურისადმი, რომ მასში წამოყენებულია მთელი რაიგი სხვა, ცარიზმის წინააღმდეგ პროლეტარული პარტიის რევოლუციური ბრძოლის კონკრეტულ ვითარებასთან დაკავშირებული ამოცანები.

ამ სტატიაში ვლადიმერ ილიას ძემ პირველმა მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში ჩამოაყალიბა სოციალისტური მხატვრული ლიტერატურის (ხელოვნების) შექმნისა და განვითარების ძირითადი პრინციპი — პარტიულობის პრინციპი, რომლის დედაარსის არის, რომ მუშათა კლასის საქმეს, მთელი ხალხის საქმეს მხატვრული ლიტერატურა (ხელოვნება) უანგაროდ უნდა ემსახურებოდეს.

მოძღვრება ლიტერატურისა და ხელოვნებას პარტიულობის შესახებ ვ. ი. ლენინის უდიდესი წვლილია მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში.

ვ. ი. ლენინი წერდა:

„ლიტერატურა პარტიული უნდა გახდეს. წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ზნისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული სამეწარმეო, ჩარჩული ბექდვითი სიტყვისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ლიტერატურული კარიერიზმისა და ინდივიდუალიზმისა, „ბატონკაცური ანარ-

ქიზმისა“ და მოგებისადმი მისწრაფებისა,—
სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა
წამოაყენოს პარტიული ლიტერატურის პრი-
ნციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და გა-
ნახორციელოს იგი რაც შეიძლება სრული
და მთლიანი სახით“.¹

თავის შესანიშნავ სტატიაში კომუნისტური პარტიისა და
ხალხის ბელადმა მოგვცა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ხე-
ლოვნების მდგომარეობის უშესანიშნავესი ანალიზი. განავი-
თარა რა კ. მარქსის დებულება იმის შესახებ, რომ კაპიტალის-
ტური წარმოება ეწინააღმდეგება სულიერი წარმოების ზოგი-
ერთ დარგს, როგორც არის ხელოვნება და პოეზია, ვ. ი. ლე-
ნინმა მოგვცა ხელოვნების ამომწურავი კრიტიკა ბურჟუაზიულ
საზოგადოებაში. ამ სტატიის აზრები საფუძვლად უძევს მარ-
ქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკას, რადგან მასში მოცემულია არა
მარტო კრიტიკა ხელოვნებისა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში,
არამედ მთელი რიგი მნიშვნელოვანი დებულებები, უპირვე-
ლეს ყოვლისა, სოციალისტური საზოგადოების¹ ხელოვნების
ხასიათის, არსისა და განვითარების გზების შესახებ. სტატიაში
ნაჩვენებია მიზეზები იმისა, თუ რატომ მოქმედებს ბურჟუა-
ზიული საზოგადოება ხელოვნებაზე დამლუპველად, ნაჩვენე-
ბია, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში არ არის და არც შე-
იძლება იყოს მებრძოლ კლასებზე მაღლა მყოფი, ზეკლასობ-
რივი ხელოვნება, არაპარტიული ხელოვნება, რომ ბოლშევი-
კები უნდა აშბელდნენ ბურჟუაზიული ხელოვნების პირმოთ-
ნეობას და ჩამოკვლევდნენ ყალბ საფარს ეგრეთწოდებულ
„თავისუფალ“ ბურჟუაზიულ ხელოვნებას, რათა პირმოთნე-
თავისუფალ, ხოლო არსებითად ბურჟუაზიასთან დაკავშირე-
ბულ ხელოვნებას დაუპირისპირონ ქეშმარიტად თავისუფალი,
პროლეტარიატთან აშკარად დაკავშირებული ხელოვნება.

რაში მდგომარეობს ლიტერატურის პარ-
ტიულობის პრინციპი, მისი დედაარსი?
ვ. ი. ლენინი განმარტავდა, რომ პარტიუ-

¹ ვ. ი. ლენინი, ტ. 10, გვ. 36.

ლობის პრინციპი მდგომარეობს არა მარტო იმაში, რომ პროლეტარიატისათვის ლიტერატურული საქმე არ შეიძლება პირთა ან ჯგუფთა მოგების იარაღი იყოს, საერთო პროლეტარული საქმისაგან დამოუკიდებელი ინდივიდუალური საქმე იყოს, „ლიტერატურული საქმე უნდა - გახდეს საერთო პროლეტარული საქმის ნაწილი“.

აღნიშნავდა რა იმას, რომ ლიტერატურული საქმე უნდა გახდეს „პატარა ბორბალი და ხრახნი“ ერთი მთლიანი, დიდი სოციალ-დემოკრატიული მექანიზმისა, რომელაც მოძრაობაში მოჰყავს მთელი მუშათა კლასის მთელ შეგნებულ ავანგარდს, ვ. ი. ლენინი ამავე დროს ამბობდა, რომ პროლეტარიატის პარტიული საქმის ლიტერატურული ნაწილი არ შეიძლება შაბლონურად გაიგივებული იქნეს პროლეტარიატის პარტიული საქმის სხვა ნაწილებთან.

ლენინის დებულებაში ბურჟუაზიული ხელოვნების ყალბი თავისუფლების შესახებ, ბურჟუაზიული ხელოვნების მოჩვენებითი თავისუფლების გამოაშკარაების გარდა, გაცალებით ღრმა აზრებია ჩაქსოვილი. ვ. ი. ლენინის სტატიის ის ნაწილი, სადაც ლაპარაკია იმის შესახებ, რომ არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო, რომ ბურჟუაზიული მხატვრის, მწერლის, მსახიობის თავისუფლება — ეს არის მხოლოდ შენიღბული, ანდა ფარისევლურად ნიღაბფარებული დამოკიდებულება ფულის ქისისაგან, მოსყიდვისაგან, მიძღვნილია ხელოვნების მაგალითებზე ბურჟუაზიული დემოკრატიის ფარასეველობისა და სიყალბის მხილებიდან.

ანტაგონისტურ საზოგადოებაში ხელოვნების თავისუფლების გამოკვლავება წარმოადგენდა ბურჟუაზიული დემოკრატიის ერთ-ერთ ძირითად ღონისძიებას, რადგან მისი განვითარებისა და გაფურჩქნის ეპოქაში. ბურჟუაზიული დემოკრატიის

პრინციპების შესაბამისად ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ყველა ფორმა თითქოს და თავისუფალია და არაფრით არ არის შეზღუდული. ვ. ი. ლენინმა გვიჩვენა, რომ ბურჟუაზიული დემოკრატია ხელოვნების დარგში არსებითად არის ყალბი დემოკრატია, რომ არ შეიძლება იყო საზოგადოებაში, რომელიც ფულის ძალას ემორჩილება და თავისუფალი იყო ფულის ბატონობისაგან.

მიმართავდა რა ბურჟუაზიული ხელოვნებას მოღვაწეებს. ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა: „ბატონო ბურჟუაზიულო ინდივიდუალისტებო... თქვენი სიტყვები აბსოლუტურ თავისუფლებაზე მხოლოდ ფარისევლობაა. ფულის ბატონობაზე დამყარებულ საზოგადოებაში, საზოგადოებაში, სადაც მშრომელთა შასები გადატაკებული არიან და ერთი მუჰა მდიდრები მუქთახორებენ, შეუძლებელია რეალური და ნამდვილი „თავისუფლება“. განა თქვენ თავისუფალი ხართ თქვენი ბურჟუაზიული გამომცემლისაგან, ბატონო მწერალო? თქვენი ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან, რომელიც თქვენგან მოითხოვს პორნოგრაფიას ჩარჩობება და სურათებში, პროსტიტუციას „წმინდა“ სასცენო ხელოვნების „დამატების“ სახით? ეს აბსოლუტური თავისუფლება ხომ ბურჟუაზიული თუ ანარქისტული ფრაზაა (ვინაიდან, როგორც მსოფლმხედველობა, ანარქიზმი უკუღმა იგაღმობრუნებული ბურჟუაზიულობაა)“¹.

ხაზს უსვამდა რა იმას, რომ ეს „თავისუფლება“ არის მოჩვენებითი თავისუფლება, ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა იმ მნიშვნელოვან მომენტს, რომ ხელოვნების ეგრეთწოდებული „თავისუფლება“ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, როგორც ბურჟუაზიული დემოკრატიათა საფუძვლებს გამოხატულება, არის. და არც შეიძლება სხვა რამ იყოს, გარდა ფორმალური თავისუფლებისა.

„ბატონკაცური ანარქიზმი“, რომელზეც მიუთითებდა ვ. ი. ლენინი, არსებითად წარმოადგენდა საზოგადოებაში პიროვნების ფორმალური განცალკევების იდეურ გამოხატულებას, რომელიც მხატვარს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში თით-

¹ ვ. ი. ლენინი, ტ. 10, გვ. 39—40.

ქოსდა „არაღაინტერესებულ“, ყოველ შემთხვევაში, საზოგადოების საქმეებში ფორმალურად არაღაინტერესებულ პიროვნებად აცხადებს. სწორედ აქედან გამომდინარეობს „ხელოვნება—ხელოვნებისათვის“ ლოზუნგის მომხრეების გავრცელებული აზრი იმის შესახებ, რომ მხატვარი არ უნდა ზრუნავდეს ცხოვრებაზე, რომ იგი თვითონ არის „თავისი თავის პატრონი“, რომ მისი ინტერესები სრულიად არ უნდა ეხებოდნენ რომელიმე კლასის საზოგადოებრივ ბრძოლას. ვ. ი. ლენინმა გვიჩვენა, რომ საზოგადოებასთან რაიმე კავშირის ეს უარყოფა არსებითად ნიშნავს ბურჟუაზიულ პარტიულობას, იმას, რომ მხატვარი სწორედ ბურჟუაზიული კლასის პოზიციებზე დგება. ამდენად, პარტიულობა სოციალისტური იდეას გამოხატავს. ხოლო უპარტიობა — ბურჟუაზიული იდეას.

პარტიულობის იდეა ვ. ი. ლენინმა განაეითარა თავის სტატიაში „სოციალისტური პარტია და უპარტიო რევოლუციონერობა“ (1905), რომელშიც აღნიშნულია, რომ უპარტიობა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში მხოლოდ თვალთმაქცური, შენიღბული, პასიური გამოხატულებაა მაქლართა პარტიისადმი, გაბატონებულთა პარტიისადმი, ექსპლოატატორთა პარტიისადმი კუთვნილებისა, რომ უპარტიობა ბურჟუაზიული იდეაა, ხოლო პარტიულობა — სოციალისტური იდეა, რომ ეს დებულება მთლიანად და სავსებით მთელი ბურჟუაზიული საზოგადოებისადმია გამოსაყენებელი.

საფუძველი ჩაუყარა რა ხელოვნების, ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპს, ვ. ი. ლენინი ხაზგასმით აღნიშნავდა ამავდროს, რომ ხელოვნება, ლიტერატურა ნაკლებად ემორჩილება მექანიკურ შეთანაბრებას, ნიველირებას, უმცირესობაზე უმრავლესობის ბატონობას, რომ ხელოვნებაში, ლიტერატურაში საჭიროა მეტი გასაქანი მიეცეს პირად ინიციატივას, ინდივიდუალ-

ლურ მიდრეკილებებს, გასაქანი მიეცეს აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს.

ამრიგად, ვ. ი. ლენინის სტატიის დედაარსი ის არის, რომ ხელოვნება მჭიდროდ უნდა იყოს დაკავშირებული საზოგადოების პრაქტიკულ მოთხოვნილებებთან, საერთო-სახალხო ინტერესებთან, რათა იგი მჭიდროდ დაუკავშირდეს ცხოვრებას, მუშათა კლასის, პროლეტარიატის ბრძოლას, მის მიწრაფებებს.

ვ. ი. ლენინის შრომებში მოცემულია ხელოვნების მოვლენებისადმი ჰემმარიტად მეცნაერული, კონკრეტულ-ისტორიული მიდგომის გამოსავალი პოზიციები. ამ მხრივ მეტად დამახასიათებელია ვ. ი. ლენინის სტატიები ლ. ტოლსტოის შესახებ, რომლებიც იმდღვიან მხატვრული ლიტერატურის დედაარსისა და სპეციფიკის ღრმა გაგებას.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ წინააღმდეგობანი ლ. ტოლსტოის ნაწარმოებებში, შეხედულებებში, მოძღვრებაში, სკოლაში — ჰემმარიტად მყვირალაა. ერთი მხრივ, ჩვენს წინაშეა გენიალური მხატვარი, რომელმაც მოგვცა მსოფლიო ლიტერატურის პირველხარისხიანი ნაწარმოებნი, მეორე მხრივ, — მემამულე, სასაცილო წინასწარმეტყველი, რომელიც ახალ რეცეპტებს გვთავაზობს კაცობრიობის გადასარჩენად. ვ. ი. ლენინმა გვიჩვენა, რომ წინააღმდეგობანი ლ. ტოლსტოის შეხედულებებსა და მოძღვრებაში შემთხვევითი არ არის, რომ იანინი გამოხატავდნენ იმ წინააღმდეგობების შემცველ პირობებს, რომლებშიც იმყოფებოდა რუსეთის ცხოვრება XIX საუკუნის უკანასკნელ მესამედში. სტატიებში ლ. ტოლსტოის შესახებ მოცემულია რუსი მწერლის სიღიადისა და მისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობებისა და სისუსტის, როგორც რეალური ცხოვრების წინააღმდეგობათა ასახვის, შესანიშნავი ანალიზი. მიუხედავად იმისა, რომ ლ. ტოლსტოიმ ვერ გაიგო რუსეთის რევოლუცია, აშკარად განუდგა მას, ვ. ი. ლენინმა მწერალს „რუსეთის რევოლუციის სარკე უწოდა“, რადგან ლ. ტოლსტოიმ, როგორც დადმა მწერალმა-რეალისტმა თავის ნაწარმოებებში ჰემმარიტად ასახა რევოლუციის ზოგიერთი არსებითი მხარე, ხოლო დიდი რუსი მწერლის შემოქმედებას

კვებავდნენ რუსეთის მილიონიანი გლეხთა მასების იღვები და განწყობილებანი. წინააღმდეგობანი ტოლსტოის შეხედულებებში ნამდვილად წარმოადგენენ სარკეს იმ წინააღმდეგობრივი პირობებისა, რომლებშიც ჩაყენებული იყო გლეხობის ისტორიული მოღვაწეობა რუსეთის რევოლუციამა. ტოლსტოის იღვები — ეს არის რუსეთის გლეხური აჯანყების სისტემის, ნაკლოვანებების სარკე.

ვ. ი. ლენინის სტატიები ლ. ტოლსტოის შესახებ, რომლებშიც მოცემულია მწერლას შემოქმედების შესანიშნავი ანალიზი, მიმართული იყო როგორც ვულგარიზატორების, ისე ბურჟუაზიულ-ლიბერალური კრიტიკის წინააღმდეგ. ცნობილია, რომ ვულგარული სოციალოგების აზრით ხელოვანის მთელი მოღვაწეობა განპირობებულია მისი კლასობრივი წარმოშობით, ხოლო ბურჟუაზიულ-ლიბერალური კრიტიკა საერთოდ უარყოფდა იდეოლოგიის პარტიულობას, მის კლასობრივ ხასიათს. სტატიაში „ლ. ტოლსტოი და თანამედროვე მუშათა მოძრაობა“ (1910) ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ დიდმა მწერალმა, წარმოშობითა და აღზრდით რუსეთის მემამულეთა უმადლესი დიდკაცობის ტიპიურმა წარმომადგენელმა, გაწყვიტა კავშირი ამ წრის ყველა ჩვეულ შეხედულებათან და პარტიკულური გლეხობის — სხვა კლასის პოზიციებზე დადგა და სწორედ ამიტომ შეძლო ესოდენი ძალით, ესოდენი მგზნებარებით, დამაჯერებლობით, სიძლიერით, გულწრფელობით, სიღრმით აესახა ამ კლასის სულიერი განწყობილება.

გ. ვ. პლუხანოვიანთან განსხვავებით, რომელიც აპტიცებდა, რომ „ტოლსტოი იყო და სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე დარჩა დიდ ბატონად“, ვ. ი. ლენინი მ. გორკიანთან საუბარში, თითქოს პლუხანოვს ეკამათებო, აღნიშნავდა: „ამ გრატამდე ნამდვილი გლეხი ლიტერატურაში არ ყოფილა“.

აფასებდა რა ლეგალურ პრესაში ლ. ტოლსტოის 80 წლისთავის იუბილეს გამო (1908) გამოქვეყნებულ უამრავ სტატიას, წერილსა და შენიშვნას, ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ მთელი ეს პრესა აღსაქნა კაზიონური და ლიბერალური პირობითნობით, იგი ეტმასნება პოპულარულ სახელს, ცდილობს გაადიდოს თავისი პოლიტიკური კაპიტალი, რათა გაითამაშოს

საერთო-ნაციონალური ოპოზიციის ბელადის როლი. ორი წლის შემდეგ, როდესაც ლ. ნ. ტოლსტოი გარდაიცვალა (1910), ლეგალური პრესის პირმოთენობამ საზღვარს გადააჭარბა. მთავრობის გაზეთები, რომლებიც მანამდე აქეზებდნენ მწერალს, ახლა ნიანგის ცრემლებს ღვრიდნენ, ირწმუნებოდნენ, რომ პატივსა სცემენ „დიდ მწერალს“ და იმავე ღრის იცავდნენ „უწმინდეს“ სინოდს, რომელმაც ტოლსტოი ეკლესიისაგან განდევნა. არანაკლებ ორჭოფულ ტაქტიკას აღგნენ ლიბერალური გაზეთები. ლიბერალები ექომაგებოდნენ ტოლსტოის, ილაშქრებდნენ სინოდის წინააღმდეგ და ამასთანავე იცავდნენ ვებულებს, ე. ი. ოფიციალურ მმართველ წრეებს. ლიბერალები ტოლსტოის „უდიდეს სინდისს“ უწოდებდნენ, რაც ვ. ი. ლენინის აზრით ცარიელი ფრაზაა, რადგან იგი ნიშნავს დემოკრატიისა და სოციალიზმის იმ კონკრეტული საკითხების გვერდის ავლას, რომლებიც ტოლსტოიმ დააყენა. საკითხის ასეთი დაყენება ტოლსტოის ცრურწმენას, იმას გამოხატავს, რაც მასში მიეკუთვნება წაჩაულს და არა მომავალს, მიეკუთვნება მის მიერ პოლიტიკის უარყოფას და ზნეობრივი თვითარულყოფის ქადაგებას და არა ტოლსტოის მძაფრ პროტესტს ყოველგვარი კლასობრივი ბატონობის წინააღმდეგ.

სტატიაში „ლ. ნ. ტოლსტოი და მისი ეპოქა“ (1911) ვ. ი. ლენინი იძლევა ტოლსტოველობას, როგორც რეაქციული იდეოლოგიის, ზუსტ დახასიათებას. სტატიაში „ტოლსტოი და პროლეტარული ბრძოლა“ (1910) ვ. ი. ლენინი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მხოლოდ პროლეტარიატს, რომლის ისტორიული როლი ვერ დაინახა მწერალმა, შეუძლია დაანგრის ტოლსტოისათვის საძულველი ძველი სამყარო, რომ ლევ ტოლსტოის მხატვრულ ნაწარმოებთა შესწავლით რუსეთის მუშათა კლასი უკეთესად გაიცნობს თავის მტრებს, ხოლო ტოლსტოის მოძღვრების გარკვევით მთელმა რუსმა ხალხმა უნდა გაიგოს, რაში მდგომარეობდა მისი საკუთარი სისუსტე, რაში მდგომარეობდა ტოლსტოველობის ანტირევოლუციური ხასიათი, რამაც მას (ხალხს) საშუალება არ მისცა ბოლომდე მიეყვანა თავისი განთავისუფლების საქმე.

ვ. ი. ლენინმა სავსებით ნათლად ჩამოაყალიბა მოძღვრება

ბურჟუაზიული წყობილებას პირობებში ყოველ კულტურაში ორი კულტურას არსებობის შესახებ, ერთი მხრივ, საბალხო დემოკრატიული კულტურის, ხალხის უპირატესობას, ეროვნების ცხრა მეთედის კულტურის შესახებ, — და, მეორე მხრივ, ექსპლოატატორთა კლასების, გაბატონებული კლასების, ეროვნების ერთი მეთედის კულტურის შესახებ. კემშარიტად დემოკრატიულ კულტურაში, ხელოვნებაში არას სოციალისტური კულტურის, ხელოვნების ელემენტები, ამიტომ იგი არა მარტო ეროვნულია, არამედ, ინტერნაციონალური კულტურაც არას.

თავის ნაშრომში „კრიტიკული შენიშვნები ნაციონალურ საკითხზე“ (1913) ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ყოველი ნაციონალური კულტურა შეიცავს დემოკრატიული და სოციალისტური კულტურის თუნდაც განუვითარებელ ელემენტებს, ვინაიდან ყოველი ერი შეიცავს მშრომელ და ექსპლოატირებულ მასას, რომლის ცხოვრების პირობები გარდუვალად წარმოშობენ დემოკრატიულ და სოციალისტურ იდეოლოგიას. ლენინს ეს დებულება მიმართულია ბურჟუაზიული ნაციონალიზმის წინააღმდეგ, რადგან ყოველი ნაციონალიზმი დიდ ზიანს აყენებს პროლეტარიატის კლასობრივი ბრძოლის საქმეს. „ჩვენ ყოველი ეროვნული კულტურიდან, — აღნიშნავდა ვ. ი. ლენინი, — ვაღებთ მხოლოდ მის დემოკრატიულ და მის სოციალისტურ ელემენტებს, ვაღებთ მათ მხოლოდ და უთუოდ ყოველი ერის ბურჟუაზიული კულტურის, ბურჟუაზიული ნაციონალიზმის საპირისპიროდ“.

ვ. ი. ლენინის მოძღვრებას ორი კულტურის შესახებ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კულტურული მემკვიდრეობის სწორად ათვისებისათვის, კულტურული მემკვიდრეობიდან ისეთი ელემენტების, მხარეების აღებისათვის, რომლებიც ეხმარებიან მშრომელ მასებს განთავისუფლების საქმეში, ახალი ცხოვრების მშენებლობის საქმეში.

ვ. ი. ლენინის მოძღვრებასთან ორი კულტურის შესახებ,

მის დებულებასთან რუსეთის განმათავისუფლებელი მოძრაობის სამი ეტაპის შესახებ დაკავშირებულა პატრიოტიზმის, პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის მარქსისტული გაგება.

შოვანიზმის საშინელი თარეშის ვითარებაში, როდესაც ბოლშევიკების „ანტიპატრიოტიზმზე“ ბუჩუქაზიული გაზეთების თავდასხმებმა უკიდურეს ფარგლებს მიაღწია, ლენინმა გამოაქვეყნა სტატია „ველიკორუსების ეროვნული სიამაყის შესახებ“ (1914), რომელშიც მოცემულია პროგრამული დებულებანი იმის შესახებ, თუ როგორ ესპის პატრიოტიზმი, ეროვნული სიამაყე მოწინავე რუს პროლეტარს.

ვ. ი. ლენინის დებულებებმა ქეშმარიტი პატრიოტიზმის, პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის შესახებ, იმის შესახებ, რომ პროლეტარიატის რევოლუციისათვის საჭიროა მუშების ხანგრძლივი აღზრდა უნარულესი ეროვნული თანასწორობისა და ძმობის სულისკვეთებით, სრული განხორციელება პოვეს დილა ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ საბჭოთა კულტურასა და ხელოვნებაში, რომლებიც გამუდმებით საზრდოობენ პატრიოტიზმის უმაღლესი გამოვლინების — საბჭოთა პატრიოტიზმის, სოციალისტური ინტერნაციონალიზმის დიადი უძლეველი იდეებით.

რეალიზმი ხელოვნებასა და ლიტერატურაში დაკავშირებული იყო რუსი ხალხის განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან. უპასუხებდა ქვეყნის განვითარების ამოცანებს. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ანტისაზოგადოებრივი, ანტირეალისტური მიმდინარეობანი იკვებებოდნენ რეაქციული იდეოლოგიით და მათთან დაუნდობელი ბრძოლა წარმოადგენდა ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპების დასაცავად რეალისტური ხელოვნების ერთ-ერთ მთავარ ამოცანას.

სწორედ ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპებით არის გამსჭვალული სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლის, დიდი პროლეტარული მწერლის მაქსიმ გორკის შემოქმედება, მწერლისა, რომელმაც „თავისი დიადი მხატვრული ნაწარმოებებით... მტკიცედ დაუკავშირა თავისი თავი რუსეთისა და მთელი მსოფლიოს მუშათა მოძრაობას“.

მ. გორკის ბრძოლა ლიტერატურაში რეაქციულ მიმდინა-

რეობათა წინააღმდეგ თავიდანვე განაახიერებდა ქვეყნად რევოლუციური მოძრაობის აღმავლობას და სულ მალე პარტაასთან მწერლის, დაახლოება და პარტიულ მუშაობაში მისი აქტიური მონაწილეობა გახდა გორკის მოღვაწეობის მთავარი შემაღენელი ნაწილი.

ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპი ანაყოფიერებდა მ. გორკის მოღვაწეობას, ამდღირებდა მას, მნიშვნელოვანი პირობა გახდა მშრომელთა განმათავისუფლებელი მოძრაობის, სამსახურში მყოფი ლიტერატურისათვის ბრძოლაში. მ. გორკი მთელ თავის მოღვაწეობაში ებრძოდა დაცემულობის გზაზე დამღვარი ბურჟუაზიული ხელოვნების უიღებობასა და აპოლიტიკურობას, იცავდა და აგრძელებდა მოწინავე რუსული ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციებს. ბოლშევიკური გაზეთი „პრავდა“ მზარს უქერდა მ. გორკის ბრძოლას დეკანდენტური და მეშჩანურ-ნატურალისტური ლიტერატურის წინააღმდეგ. დიდი პროლეტარული მწერლის დაუღალავე ბრძოლა დეკანდენტობის წინააღმდეგ, მებრძოლი რეალისტური ხელოვნებისათვის ვ. ი. ლენინის მუღმივ მოწონებასა და ყოველმზრივ მზარდაქერას პოულობდა.

მ. გორკი, მიუბედავად ღებრმამიებლობის ხასიათის ზოგიერთი შეუღომისა, დარჩა მუშათა კლასის ინტერესების ერთგული დამცველი და გამომზატველი. ვ. ი. ლენინი, გულდასმით აღებებდა თვალყურს გორკის შემოქმედებით მოღვაწეობას, ეხმარებოდა მას დაეძლია ზოგიერთი იღეოლოგიური სიძნელი, რომლებსაც გორკი განიციღდა.

ვ. ი. ლენინის იღეური გავლენით გორკი თავისუფლდებოდა შეუღომებისაგან, სძლევა მოკლე დროის დაბნეულობას და ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპებით იმპქვალებოდა როგორც მზატვრულ ნაწარმოებებში, ისე პუბლიციისტურ წერალებში.

1911 — 1913 წლებში მ. გორკიმ გამოაქვეყნა არაერთი ნაწარმოები, რომლებსაც აეტორმა „ზღაპრები“ უწოდა. მ. გორკის ცენზურის პირობების გამო არ შეეძლო პირდაპირ დაეწერა რუსეთის რევოლუციური მოძრაობის შესახებ, ამიტომ მწერალმა დახატა იტალიის პროლეტარიატის ცხოვრება,

რის გამო უფრო გვიან ამ მოთხრობების ციკლს „იტალიური ზღაპრები“ ეწოდა. მათი უმრავლესობა დაიბეჭდა გაზეთ „წვეზდაში“ (1911 — 1912), ნაწილი „პრავდაში“. ვ. ი. ლენინმა მალალი შეფასება მისცა გორკის ამ ნაწარმოებებს.

1911 წელს მ. გორკიმ გამოთქვა თავისი აზრი დეკადენტი მწერლის, ბურჟუაზიული ნაციონალისტის ვ. ვინიჩენკოს რომანის „ცხოვრების პასწორზე“ შესახებ. დიდი პროლეტარული მწერალი ამ რომანს აძაგებს იმისათვის, რომ ავტორი აყალბებდა სინამდვილეს, ცილს სწამებდა მოწინავე რუს ინტელიგენციას.

ვ. ი. ლენინმა ასეთივე შეფასება მისცა ვ. ვინიჩენკოს მეორე რომანს „მამათა ანდერძი“, რომლის შესახებაც 1914 წელს წერდა:

„რეჩში“ რომანის შესახებ ნათქვამია, დოსტოვესკის მიბაძვაა და შიგ არის კარგი რამე. მიბაძვა არის, ჩემი აზრით, და ყოვლად ცუდი მიბაძვა ყოვლად ცუდი დოსტოვესკისა. ცალკე, რა თქმა უნდა, არის ხოლმე ცხოვრებაში ყველა ის „საშინელებანი“, რომლებსაც ვინიჩენკო აღწერს. მაგრამ ყველა ამ საშინელებისა და ასეთნაირად ერთად თავმოყრა — ნიშნავს იმას, რომ თითხნიღე საშინელებებს, აშინებდე შენს წარმოდგენასაც და მკითხველსაც, „არეტრიანებდე“ შენს თავსაც და მასაც“¹. (ხაზგასმა ჩემია. — ნ. ჯ.).

ამ წერილში ვ. ი. ლენინი ეხება ლიტერატურაში ტიპურის ასახვის, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებებში სინამდვილის წარმოსახვის ძირითად საკითხს. ილიჩი ილაშქრებს იმის წინააღმდეგ, რომ შემთხვევითი, ერთეული ჭოვლენა აისახოს ტიპურ, საერთო მოვლენად. ეს იწვევს სინამდვილის დამახინჯებას, რაბაც ნათლად მოწმობს ვ. ვინიჩენკოს პრეტენციოზული და ყალბი რომანი.

მ. გორკის ბრძოლას დეკადენტების წინააღმდეგ, რეალისტური ხელოვნების დასაცავად ილიჩი განიხილავდა როგორც

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 35, გვ. 137.

პოლიტიკური დაცემულობისა და რენეგატობის წინააღმდეგ პარტიის ბრძოლის შემადგენელ ნაწილს. „ათასჯერ გეთანხმებით, რომ საჭიროა სისტემატური ბრძოლა პოლიტიკურ დაცემულობასთან, რენეგატობასთან, წუწუნთან და სხვ.“¹

ვ. ი. ლენინის მიერ მხარდაჭერა მ. გორკისა, რომელიც ებრძოდა მოღერნისტებს, ანტირეალისტებს, აღაფრთოვანებდა მწერალს დაცემულობისა და მოწუწუნეთა წინააღმდეგ, აღამიანზე ცილისწამების წინააღმდეგ მკაცრი გამოსვლებისათვის. გორკის დაუცხრომელი ბრძოლა დაცემულობის გზაზე დამდგარი ბურჟუაზიული ლიტერატურის წინააღმდეგ ეხმარებოდა პარტიას ლიტერატურის, როგორც საერთო-პროლეტარული საქმის ნაწილის, ლენინური პარტიულობისათვის ბრძოლაში. რუსეთის რევოლუციამდელი ხელოვნება მეტად რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე პირობებში ვითარდებოდა. ერთი მხრივ, იყო დიდი რუსი რეალისტი-მხატვრების, „პერუდვიენიკების“ — ი. კრამსკოის, ვ. პეროვის, ი. რეპანის, ვ. სურიკოვისა და მათ განმგრძობთა ხელოვნება, რომელსაც საფუძვლად ედო რუსი რევოლუციონერი-დემოკრატების მაღალი იდეები, ხოლო, მეორე მხრივ, იყო ხელოვნება, რომელიც ბურჟუაზიულ, რეაქციულ იდეებს გამოხატავდა და შეესაბამებოდა გახრწნის პროცესში მყოფ კაპიტალისტურ წარმოებას — იმპერიალიზმს. განსაკუთრებული გავრცელება ძირმომპალი კაპიტალიზმის რეაქციულმა, ანტირეალისტურმა პრინციპებმა პოვეს ლიტერატურაში.

სწორედ შავრაზმული, კლერიკალური, პურაშევევიჩების, გუჩკოვების, სტრუვეების კულტურას წარმოადგენდნენ რევოლუციამდელ რუსეთში ისეთი ანტირეალისტური, რეაქციული ბურჟუაზიული მიმდინარეობანი ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, როგორც იყო იმპრესიონიზმი, ფუტურიზმი, სიმბოლიზმი, აკმეიზმი, დეკადენტიზმი.

დეკადენტებმა და სხვა რეაქციულმა მიმდინარეობებმა ხელოვნებაში თავი გამოყვეს განსაკუთრებით 1905 წლის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ. გაჩნდა მთელი ზროვა მოღერი

¹ ვ. ი. ლენინი. თხზ., ტ. 34, გვ. 431.

მწერლებისა, რომლებიც „აკრიტიკებდნენ“ და „აცამტვერებდნენ“ მარქსიზმს, ტალახში სვრიდნენ რევოლუციას, დასცინოდნენ მას, ხოტბას ასხამდნენ გამკვეთლობას, სქესობრივ გარყვნილებას. თავი გამოაყვეს სიმბოლანტებმა, იმაჟინისტებმა, ყველა ჭურის დეკადენტებმა, რომლებიც ხალხს განუღვნენ, ქადაგებდნენ ლოზუნგს „ხელოვნება — ხელოვნებისათვის“, უიდეობას ლიტერატურაში, თავიანთ იდეურ და მორალურ განრწმუნებას ფარავდნენ უშინაარსო ლამაზი ფორმისაყენ მისწრაფებით. რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხების შემდეგ, რეაქციის პირობებში დეკადენტობის წინააღმდეგ ბრძოლა მოასწავებდა ბრძოლას ლიტერატურის პროგრესული, რეალისტური განვითარებისათვის, ხელოვნების ბოლშევიკური პარტიულობის ლენინური პრინციპებისათვის.

სიმბოლისტები, რომლებიც მეფის რუსეთის გაბატონებული კლასების იდეოლოგიას გამოხატავდნენ, თავიანთ ნაწარმოებებში ცდილობდნენ დაემტკიცებინათ, რომ ახალ ესთეტიკურ სიახტემებს საფუძვლად შეიძლება დაედოს მხოლოდ დასავლეთის მოაზროვნეთა თეორიები, ისინი ზიზღით უქცევდნენ ზურგს იმ დიად მემკვიდრეობას, რომელიც შექმნილი იყო დიდი რუსი ხალხის საუკეთესო წარმომადგენლების მიერ. სიმბოლიზმის ფილოსოფიურ საფუძველს შეადგენდნენ დასავლეთის სხვადასხვა რეაქციული ფილოსოფიური სისტემები, რომლებიც იმპერიალიზმის ეპოქამ შობა, უპირველეს ყოვლისა, ნეოკანტიანობის ყოველგვარი სახეობანი. დეკადენტებს — სიმბოლისტებს, რომლებიც აშკარა ინდივიდუალიტები იყვნენ, მშობლიური მხარის ბედობალი არარაობად მიაჩნდათ, აინტერესებდათ ნაწარმოებთა არა იდეური უღერადობა, არამედ, მათი ფორმა, ამასთანავე უმთავრესად ამ ფორმის გარეგანი მხარე. ქვეყნისა და ხალხის ცხოვრების აგან მოწყვეტა, ინდივიდუალისტურ მდელვარებათა ვიწრო, ეგოისტურ ჩარჩოებში ჩაკეტვა, პესიმიზმი, სიკვდილის, დადუპვის, კნობის ესთეტიზაცია — აი დეკადენტების მხატვრული იდეალი, აი მათი ესთეტიკური მრწამსი.

1907 წელს გამოქვეყნებულ ცნობილი სიმბოლისტის მ. არციბაშევის რომანში „სანინი“ ავტორმა დახატა უპრინციპო, მეტად პრიმიტიულად მოაზროვნე ინტელიგენტი, რევოლუციის შეურიგებელი მტერი, რომელსაც არაფერი აქვს ადამიანური და მხოლოდ ზოოლოგიური ინსტინქტებილა შერჩენია. იმ პერიოდში რუსეთის ბურჟუაზიული ინტელიგენცია იმდენად იყო გატაცებული დეკადენტობით, ეგრეთწოდებული სანანობით, რომ არციბაშევის რომანი რეაქციის დროშად იქცა პროგრესული ლიტერატურის წინააღმდეგ მის ბრძოლაში, იმ ლიტერატურას წინააღმდეგ ბრძოლაში, რომელიც ხელმძღვანელობდა მაქსიმ გორკის შესანიშნავი დევიზით „ადამიანი — ეს მეტად ამაყადა ჟღერს“. არციბაშევი, რომელიც პროლეტარული რევოლუციის ლიტერატურის ფუძემდებელს მ. გორკის აშკარად ეკამათებოდა, თავის გმირს შთაბერა ფორმულა „ადამიანი ბუნებით თაღლითია“.

მაქსიმ გორკიმ სრულიად სამართლიანად დაახასიათა 1907—1917 წლების პერიოდი, როგორც ყველაზე უნიჭო და უბადრუკი ათი წელიწადი რუსეთის ინტელიგენციის ისტორიაში, როდესაც 1905 წლის შემდეგ ინტელიგენციის საგრძობმა ნაწილმა ზურგი აქცია რევოლუციას, ხალხს, მის ინტერესებს, რეაქციული მისტიკის ჭაობისაკენ იბრუნა პირი და თავის დროშად უიღეობა გამოაცხადა.

დეკადენტი მწერლების ლეონიდ ანდრეევის, მიხეილ არციბაშევის, კონსტანტინე ბალმონტის, ანდრეი ბელის, ზინაიდა გიპაუსის, დიმიტრი შერეეკოვსკის, თედორე პოლოგუბის ნაწარმოებები გამსჭვალული იყო უიღეობის, უპრინციპობის, უხამსობისა და გარყვნილების სულისკვეთებით. დეკადენტ-სიმბოლისტებთან — იმპერიალისტური ბურჟუაზიის ამ აპოლოგეტების მისწრაფება იყო სახელი გაეტეხათ რეალისტური ხელოვნებისათვის, რომელიც სამართლიანად გამობატავდა იმპერიალისტური ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგობებს, ძირს უთხრიდა ამ საზოგადოების საფუძვლებს, ზრდიდა ხალხის სიძულვილს არსებულ წყობილებისადმი.

საპატიო ადგილი დეკადენტობასთან ბრძოლაში ეკუთვნის მარქსიზმის გამოჩენილ პროპაგანდისტს გ. ვ. პლუტანოვს, რო-

მელიც აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება ასაზავს სოციალურ ცხოვრებას, ხოლო კლასობრივ საზოგადოებაში იგი კლასობრივი ბრძოლის ბასრ იარაღს წარმოადგენს.

განაკუთრებული როლი ფილოსოფიაში მატერიალიზმის დაცვასა და შემუშავებაში, ხოლო რეალიზმისა — ხელოვნებაში ეკუთვნის ვ. ი. ლენინს.

ვ. ი. ლენინის ბრძოლა ქვეშარიტად სახალხო, პროლეტარული კულტურის განვითარებისათვის მჭიდროდ არის დაკავშირებული მის ბრძოლასთან ბურჟუაზიული კულტურისა და მისი აპოლოგეტების წინააღმდეგ, რეაქციული კულტურის გამხრწნელი გავლენის წინააღმდეგ. მთელ რიგ სტატიებში ილიჩი აშხელს ბურჟუაზიული კულტურის, ლიტერატურის პირმოთნეობას, მის წარმომადგენელთა რეაქციულ ხასიათს, აცამტვერებს იმპერიალიზმის მქადაგებელთა იდეოლოგიას.

ამ მხრივ მეტად დამახასიათებელია ვ. ი. ლენინის ბრძოლა „ვეხის“ და მის მიმღევეართა წინააღმდეგ. 1909 წლის გაზაფხულზე ქ. მოსკოვში გამოვიდა კადეტების კრებული „ვეხი“ (ნიშანსვეტი), რომელშიც კონტრრევოლუციური ლიბერალური ბურჟუაზიის წარმომადგენლები ნ. ბერლიაევი, ს. ბულგაკოვი, პ. სტრუვე, მ. გერშენზონი, ა. იზგოევი და სხვ. თავიანთ სტატიებში ცდილობდნენ ცილი დაეწამათ რუსი ხალხის საუკეთესო წარმომადგენლების, მათ შორის ბელინსკისა და ჩერნიშევსკისათვის, რევოლუციურ-დემოკრატიული ტრადიციებისათვის. ვებელები ტალახში სვრიდნენ 1905 წლის რევოლუციას და მადლობას სწირავდნენ მეფის მთავრობას იმისათვის, რომ მან „თავისი ხიშტებითა და ციხეებით“ იხსნა ბურჟუაზია „ხალხის რისხვისაგან“, მოუწოდებდნენ ინტელიჯენციას თვითმპყრობელობის სამსახურისაკენ. კრებულის გამოქვეყნებამ მთელი რეაქციული პრესის აღტაცება და მოწონება გამოიწვია, იგი გახდა რევოლუციისა და რევოლუციონერების ახალი საბატეი დევნის საბაბი. ვ. ი. ლენინი ორჯერ გამოვიდა „ვეხის“ წინააღმდეგ. პირველად 1909 წლის 26 ნოემბერს ილიჩმა პარიზში წაიკითხა საჯარო რეფერატი თემაზე „კონტრრევოლუციური ლიბერალიზმის იდეოლოგია („ვეხის“ წარმატება და მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა)“. 1909 წლის 13 დეკემბერს

ილიჩმა დაწერა სტატია „ვეხის“ შესახებ“, სადაც სასტიკად ამხილა კადეტების იდეოლოგია, ქვა-ქვაზე არ დატოვა „ვეხის“ კონცეფციიდან. ვ. ი. ლენინმა „ვეხს“ „ლიბერალური რენეგატობის“ ენციკლოპედია“ უწოდა.

„ვეხის“ იდეოლოგები „ინტელიგენტურ“ განწყობილებასთან ბრძოლის საბაზით („ვეხს“ ქვესათაურად ჰქონდა: „სტატიების კრებული რუსეთის ინტელიგენციის შესახებ“) ებრძოდნენ რუსეთის დემოკრატიის მთელი მსოფლმხედველობის იდეურ საფუძვლებს, განუდგნენ ახლო წარსულის წლების განმათავისუფლებელ მოძრაობას და ლაფი გადაასხეს მას, აშკარად აღიარებდნენ თავიანთ „ლაქიურ“ გრძნობებს რეაქციული ბურჟუაზიის მიმართ.

„ვეხი“ და „ვეხელები“ ებრძოდნენ მატერიალიზმს ფილოსოფიაში და რეალიზმს ხელოვნებაში, მთელ კრებულს წითელი ზოლივით გასდევს გადამწყვეტი ბრძოლა მატერიალიზმთან, რომელიც დახასიათებულია როგორც დოგმატიზმი, მეტაფიზიკა, „ფილოსოფოსობის უაღრესად ელემენტარული და დაბალი ფორმა“. განსაკუთრებული სიმძაფრით ესხმოდა თავს „ვეხი“ მოწინავე რუსული კულტურის ისეთ დიდ წარმომადგენლებს, როგორიც იყვნენ ბელინსკი, დობროლიუბოვი, ჩერნიშევსკი, პისარევი, პლეხანოვი, ლენინი.

ვ. ი. ლენინმა სტატიაში „ვეხის“ შესახებ“ ნათელყო კადეტებისა და მათი მიმდევრების შავრახმული ხასიათი და „ვეხის“ კონცეფცია შეადარა რეაქციული გაზეთის „მოსკოვსკიე ვედომოსტის“ კონცეფციას, რომელიც მუდამ ამტკიცებდა, რომ რუსეთის დემოკრატია, თუნდაც ბელინსკით დაწყებული, სრულიადაც არ გამოხატავს მოსახლეობის უფართოესი მასების ინტერესებს ხალხის იმ ყველაზე ელემენტარული უფლებებისათვის ბრძოლაში, რომელთაც არღვევენ ბატონყმური დაწესებულებანი, არამედ გამოხატავს მხოლოდ „ინტელიგენტურ განწყობილებას“.

ბ. გ. ბელინსკის ცნობილ წერილს გოგოლისადმი, რომელიც დემოკრატიული ბეჭდვითი სიტყვის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოები იყო, „ვეხი“ „ინტელიგენტური განწყო-

ბილემის მგზნებარე და კლასიკურ გამოხატულებას“ უწოდებდა.

ვ. ი. ლენინი სასტიკად ილაშქრებდა ლიბერალური ბურჟუაზიის მიერ რუსეთის პირველი რევოლუციისა და მშრომელთა მოძრაობის ცილისმწამებლური შეფასების წინააღმდეგ, ეგრეთწოდებული „ვეხოვშჩინის“ განახლებული გამოცემის წინააღმდეგ. მიუხედავად იმისა, რომ ილიჩი ჯერ კიდევ 1909 წელს სასტიკად გაუსწორდა რენეგატული მისწრაფებებით ერთიანად გაქლენტილ, ლიბერალურ-ბურჟუაზულ, სამარცხვინოდ განთქმულ წიგნს — „ვეხი“ და „ვეხელები“, 1912 წლის აგვისტოში კადეტური პარტიის ყოველთვიურ ჟურნალში „რუსკაია მისლში“, რომელსაც ცნობილი პ. სტრუვე რედაქტორობდა, გამოქვეყნდა კონტრრევოლუციონერი ლიბერალის ბატონ შჩეპეტევის სტატია, სადაც ავტორი კიდევ ერთ ლაშქრობას აწყობდა დემოკრატიაზე, 1905 წლის რევოლუციაზე, მოწინავე რუსული კულტურის წარმომადგენლებზე — ჩერნიშევსკიზე, შჩედრინზე, ნეკრასოვზე. მართალია, აღნიშნავდა ვ. ი. ლენინი, ნეკრასოვი, როგორც პირადად სუსტი ადამიანი, ჩერნიშევსკისა და ლიბერალებს შორის მერყეობდა, მაგრამ მთელი მისი სიმპათია ჩერნიშევსკის მხარეზე იყო. ნეკრასოვი ცოდავდა ლიბერალური პირთერობის კილოთი, მაგრამ თვითონვე მწარედ დასტიროდა თავის „ცოდვებს“, საჯაროდ ინანიებდა მათ, თავის ლიბერალურ-პირთერულ ცოდვებს „ყალბ ხმას“ უწოდებდა.

მეტად მნიშვნელოვანია ვ. ი. ლენინის შეხედულებანი რევოლუციონერი-დემოკრატების შესახებ. რუს რევოლუციონერ-დემოკრატთაგან ყველაზე მალლა ილიჩი აყენებდა ნ. გ. ჩერნიშევსკის. ამ დიდი რევოლუციური დემოკრატის ვრცელი დახასიათება მოცემულია სტატიაში „საგლეხო რეფორმა“ და პროლეტარულ-გლეხური რევოლუცია“ (1911). ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ჩერნიშევსკი იყო სოციალისტ-უტოპისტი, მაგრამ იგი იყო არა მარტო სოციალისტ-უტოპისტი, არამედ ერთ-ერთი პირველი სოციალისტი რუსეთში, რევოლუციური დემოკრატის, რომელიც „რევოლუციურ გავლენას ახდენდა თავისი ეპოქის ყველა პოლიტიკურ მოვლენაზე, ატა-

რებდა — მიუხედავად ცენზურის მრავალგვარი დაბრკოლებისა — გლახთა რევოლუციის იდეას, ყველა ძველი ხელი-სუფლების დასამზობად მასების ბრძოლის იდეას“.¹

დიდად აფასებდა რა ჩერნიშევსკის მოღვაწეობას, ლენინი განსაკუთრებით ხაზს უსაემდა მის დემოკრატიზმს, რადგან გრძნობდა, რომ ეს დემოკრატიზმი ეხმარებოდა სოციალიზმისათვის ბრძოლას. მიუხედავად იმისა, რომ ჩერნიშევსკიმ ვერ შეძლო, რუსეთის ცხოვრების ჩამორჩენილობის გამო, დიალექტიკური მატერიალიზმის სიმალღებზე ასულიყო, ილიჩი მას თვლიდა ერთადერთ დიდ რუს მწერლად, რომელმაც შეძლო მთლიანი ფილოსოფიური მატერიალიზმის სიმალღებზე დარჩენილიყო და უკუეგდო იდეალისტების საცოდავი ჩმახვა.

თავის ნაშრომებში ვ. ი. ლენინი არაერთხელ მიმართავს გამოჩენილი რევოლუციონერი-დემოკრატის ნ. ე. სალტიკოვ-შჩედრინის სატირას, მის გმირებს. თუ რა დიდ ყურადღებას აქცევდა ილიჩი გენიალური რუსი სატირიკოსის ნაწარმოებთა გაცნობას მუშათა ფართო მასებისათვის, მეტყველებს 1912 წლის 8 სექტემბერს მისი წერილი გაზეთ „პრავდის“ რედაქციისადმი: „...კარგი იქნება დროდადრო გაიხსენოთ, განმარტოთ „პრავდაში“ შჩედრინი და „ძველი“ ნაროდნიკული დემოკრატიის სხვა მწერლები და მოიყვანოთ მათგან ციტატები. „პრავდის“ მკითხველთათვის — 25000-სათვის ეს სასარგებლო, საინტერესო იქნებოდა, და მუშათა დემოკრატიის „ახლანდელი საკითხების სხვა მხრიდან, სხვა ხმით გაშუქებაც გამოვიდოდა“.²

ვ. ი. ლენინი არაერთხელ იშველიებდა ნ. სალტიკოვ-შჩედრინის გმირებს ექსპლოატატორთა, მათი იდეოლოგიების სოციალური ტიპების დახასიათებისათვის. მოვიგონოთ აუღუშკა გოლოვლიოვი, იუღუშკა-ტროცკი და სხვა მისთანანი მწერლის ნაწარმოების „ბატონ გოლოვლიოვების“ გმირის შესაბამისი, მსგავსი ტიპები. ერთ-ერთ სტატიისში ილიჩი

1 ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 17, გვ. 129—130.

2 ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 35, გვ. 42.

სინანულით აღნიშნავდა, რომ შჩედრინი ვერ მოესწრო რუსეთის პირველ რევოლუციას, თორემ ალბათ ახალ თავს დაუმატებდა თავის ნაწარმოებს, დახატავდა იუდუშკას ახალ ვითარებაში.

ნ. ე. სალტიკოვ-შჩედრინის შემდეგ, ნ. ვ. გოგოლის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები ყველაზე ხშირად გვხვდება ვ. ი. ლენინის ნაწერებში. ილიჩის თხზულებებში ვხვდებით გოგოლის 24 ტიპს — მანილოვს, ხლესტაკოვს, ნოზდრევს, სობაკევიჩს, ბობჩინსკის და დობჩინსკის, ჩიჩიკოვსა და ა. შ.

ვ. ი. ლენინის შრომებში, სტატიებსა და წერილებში მთელი რიგი მწერლების (ა. გრიბოდოვი, გ. უსპენსკი, ა. გონჩაროვი, ი. ტურგენევი, ვ. კოროლენკო, ნ. ნეკრასოვი, დ. მინ-სიბირიაკი, ა. ბარბიუსი, ე. სინკლერი, ვ. ვერესაევი, ჯ. ლონდონი, ვ. პიუგო, ე. ზოლა, ი. გოეთე, თ. დოსტოევსკი, დ. პისარევი, ა. ჩეხოვი და ა. შ.) სახელებსა და გმირებს ვხვდებით. ეს ერთხელ კიდევ ცხადყოფს იმას, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ილიჩი ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებს, კლასიკოსი მწერლების მიერ დახატული ტიპების გამოყენებას პუბლიცისტიკაში.

პროლეტარიატის მტრების — მემამულეების, კადეტების, ლიბერალების, მენშევიკების, ლიკვიდატორებისა და სხვათა დახასიათებისათვის ილიჩი ხშირად იყენებდა თავის ნაწერებში ნ. ე. შჩედრინის იუდუშკა გოლოვლიოვს, ა. გრიბოდოვის — მოლჩალინს, ა. ჩეხოვის — ბელიკოვს, ა. გონჩაროვის — ობლომოვს და სხვა პერსონაჟებს.

მაღალ შეფასებას აძლევდა რა რეალიზმს, ჰგმობდა რა ყოველგვარ ფუქს, უნიადაგო ფანტაზიორობას, პროექტორობას, ვ. ი. ლენინი ამავე დროს იცავდა ადამიანის უფლებას ოცნებაზე, ფანტაზიაზე და აღნიშნავდა, რომ შეუქლებელია უარყო ფანტაზიის როლი უაღრესად ზუსტ მეცნიერებაშიც კი, რომ მათემატიკაშიც კი საჭიროა იგი, რომ დიფერენციალურ და ინტეგრალურ აღრიცხვათა აღმოჩენაც კი შეუძლებელი იქნებოდა უფანტაზიოდ, მით უმეტეს იგი საჭიროა პოეტისათვის, მწერლისათვის, თუ ოცნება არ ეწინააღმდეგება მოვლენათა ბუნებრივ მსვლელობას. თავის ნაშრომში „რა

ვაკეთოთ" (1902) ვ. ი. ლენინმა სასტიკად დასცინა ოპორტუნისტ ა. მარტინოვს, რომელიც ეჭვის ქვეშ აყენებდა მეცნიერული წინასწარმეტყველების შესაძლებლობას, მარქსისტის უფლებას ოცნებაზე და მოიყვანა ადგილი ცნობილი რევოლუციონერი-დემოკრატის დ. ი. პისარევის სტატიიდან „მოუძწიფებელი აზრის შეცდომები“.

პირველი მსოფლიო ომის პერიოდის წერილებში ვ. ი. ლენინი იმპერიალიზმის ბუნების დახასიათებისას მწარედ დასცინის ბურჟუაზიული ცივილიზაციის, კულტურის დამცველებს, ააშკარავებს სოციალისტ-შოვინისტების, პაციფისტების კაპანწყევტას, რომლებიც „სამშობლოს, კულტურის, პროგრესის“ დაცვის საბაბით ხალხთა მილიონიანი მასების უღეტას ამზადებდნენ და ახორციელებდნენ.

ამ პერიოდში ერთ-ერთ თავის სტატიაში ვ. ი. ლენინი წერდა: „ცხოვრება ჭკუის მასწავლებელია. ცხოვრება შიდა რუსეთის დამარცხების გზით რუსეთის რევოლუციისაკენ, ხოლო ამ რევოლუციის გზით, მასთან დაკავშირებით, სამოქალაქო ომისაკენ ევროპაში. ცხოვრება წავიდა ამ გზით. და რუსეთის რევოლუციური პროლეტარიატის პარტია ახალ ძალას მოიკრებს ცხოვრების ამ გაკვეთილებში, რომლებმაც დაამტკიცეს ამ პარტიის სიმართლე, და კიდევ უფრო მეტი ენერჯით გასწევს მის მიერ დასახული გზით“.¹

და რუსეთის მუშათა კლასმა რევოლუციური პროლეტარიატის პარტიის ხელმძღვანელობით ახალი ძალები მოიკრიბა ცხოვრების გაკვეთილებში, კიდევ მეტი ენერჯით გასწია წინ, 1917 წლის ოქტომბერში მოახდინა მსოფლიოში თავისი მნიშვნელობითა და შედეგებით უდიდესი რევოლუცია, რომელმაც ფართო გზა გაუხსნა მსოფლიო კულტურის განვითარებას.

• • •

ლენინის მოძღვრებასთან ხელოვნების, ლიტერატურის პარტიულობის შესახებ

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 21, გვ. 467.

მკიდროდ არის დაკავშირებული ხელოვნების, ლიტერატურის ხალხურობის პრობლემა. ვ. ი. ლენინმა ახალი სოციალისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების შექმნას საფუძვლად, დაუდო მოთხოვნა, რომლის თანახმად ხელოვანი უნდა ემსახუროდეს ხალხს, იბრძოდეს ხალხის ინტერესებისათვის, მკიდროდ იყოს დაკავშირებული პროლეტარიატთან, მუშათა კლასთან. რევოლუციურ მოძრაობასთან.

ახასიათებდა რა ახალ, სოციალისტურ ლიტერატურას. ვ. ი. ლენინი წერდა: „ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა, თავისუფალი იმიტომ, რომ არა ანგარება და არა კარიერა, არამედ სოციალიზმის იდეა და მშრომელებსადმი თანაგრძნობა მიიზიდავს ახალ-ახალ ძალებს მის რიგებში. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა იმიტომ, რომ იგი სამსახურს გაუწევს არა სალონების გულმოყირკებულ „გმირ-ქალს“, არა მოწყენილ და სიმსუქნის ქონით შეწუხებულ „ზედა ფენის ათეულ ათასებს“, არამედ მილიონობითა და ათეულ მილიონობით მშრომელებს, რომელნიც ქვეყნის საუკეთესო ნაწილს, მის ძალას, მის მომავალს შეადგენენ“. ეს იყო ლენინის პროგრამული მითითებანი მოწინავე, თავისუფალი ლიტერატურის განვითარების გზების შესახებ.

ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ ხელოვნებას, კულტურას განვითარების განუსაზღვრელი პერსპექტივები დაუხასა. სიტყვებში იმის შესახებ, რომ „ჩვენი მუშები და გლეხები რაღაცა უფრო მეტის ღირსნი არიან, ვიდრე სანახაობა“, რომ „მათ ნამდვილად მოიპოვეს უფლება დიდ ხელოვნებაზე, რომელიც შექმნის ფორმას თავისი შინაარსის შესაბამისად“, მოცემულია ლენინური იდეები კულტურის, ხელოვნების ხალხურობის, ახალი საბჭოთა ადამიანის აღზ-

რდის საქმეში საბჭოთა კულტურის, ხელოვნების უაღრესად დიდი მნიშვნელობის შესახებ.

ვ. ი. ლენინის სიტყვებში კულტურისა და ხელოვნების ხალხურობის შესახებ ჩაქსოვილია ღრმა აზრები ხელოვნების კავშირის შესახებ მასების ბრძოლასთან, მის მიწრაფებებთან, მის ფიქრებთან, ხელოვნების დემოკრატიულობისა და ხალხისათვის მისაწვდომობის შესახებ, მისი იდეურობის შესახებ, ხელოვნების აღმზრდელობით და მამობილიზებულ მნიშვნელობაზე.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია გახდა ახალი ეპოქის, ქემმარიტად ხალხური კულტურის, ხელოვნების აყვავების დასაწყისი. რევოლუციის შემდეგ ჩვენს ქვეყანაში პირველად კაცობრიობის ისტორიაში შეიქმნა ყველაზე ხელსაყრელი პირობები ახალი კულტურის, ქემმარიტად რეალისტური ხელოვნების არნახული განვითარებისათვის.

კომუნისტური პარტია და საბჭოთა სახელმწიფო, ვ. ი. ლენინი, დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების პირველივე დღეებიდან, შიუხედავად მთელი რიგი სიძნელეებისა და დაბრკოლებებისა, უდიდეს მხარდაჭერას უწევდნენ ახალ კულტურას, ახალ, რეალისტურ ხელოვნებას, რომელიც საერთო-სახელმწიფოებრივ, საერთო-სახალხო საქმედ იქცა.

კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით ჩვენში იქმნებოდა შინაარსით სოციალისტური, ფორმით ეროვნული კულტურა. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველივე დღეებიდან ვ. ი. ლენინი უდიდეს ყურადღებას აქცევდა ყველა იმ ღონისძიების გატარებას, რომლებიც უზრუნველყოფდნენ სულიერი ცხოვრების კულტურის ყველა დარგის გამოყენებას მუშათა კლასის, მშრომელთა ინტერესებისათვის. ოქტომბრის შემდგომი პერიოდის ვ. ი. ლენინის სიტყვებს, გამოსვლებს, დირექტივებს, რჩევა-დარიგებებს, დაუალეზებს წითელ ზოლად ვასდევს მთავარი აზრი—დაუცხრომელი ზრუნვა მშრომელი ხალხის უფართოესი მასების სწავლა-განვითარებისათვის, განათლებისათვის, აღზრდისათვის, კულტურული ღონის ამადლებისათვის.

საბჭოთა ხელისუფლების 47 წლის გამოცდილებამ თვალნათლივ ცხადყო, რომ ტალანტებს, რომლებიც ხალხში მრავლად იყო, კაპიტალიზმი ახშობდა, თრგუნავდა, ამსხვრევდა. ეს ტალანტები რევოლუციამდე ილუპებოდნენ გაჭირვების, სიღატაკის უღელქვეშ, ადამიანის პიროვნების აბუჩად აგდების გამო. ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ ხელფეხი გაუხსნა ყველა მანამდე შებოჭილ ძალას და სიღრმიდან ცხოვრების ზედაპირზე, ცხოვრების შუაგულში ამოიყვანა, მშრომელი მასები თავიანთი ნათელი ცხოვრების აქტიურ მშენებლებად, შემოქმედებად აქცია. ჩვენი სამშობლო გახდა მძლავრ სოციალისტურ ქვეყნად, მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე კულტურის ქვეყნად.

კომუნისტური პარტია, ვ. ი. ლენინი საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებშივე კულტურისა და ხელოვნების წინაშე აყენებდნენ უდიდესი მნიშვნელობის ამოცანებს ხალხის მასების კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდის საქმეში. სამოქალაქო ომისა და სამხედრო ინტერვენციის მძიმე წლებშიაც კი, როდესაც რუსეთის კონტრრევოლუცია და საერთაშორისო ბურჟუაზია ცდილობდნენ სისხლში ჩაეხრჩოთ ახალგაზრდა საბჭოთა რუსეთი, როდესაც მშრომელები მანამდე არნახულ გმირობას ჩადიოდნენ, ებრძოდნენ ნგრევას, შიმშილს, პარტია, დიდი ლენინი არ ივიწყებდნენ კულტურის, ხელოვნების საკითხებს, მათ უდიდეს საზოგადოებრივ-გარდამქმნელ, აქტიურ-აღმზრდელობით როლს. ხალხის კომუნისტური აღზრდა, მისი დარაზმვა პარტიის გარშემო, საბჭოთა ადამიანის საუკეთესო, მოწინავე ნიშნების ასახვა და ჩვენება, აი ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა, რომელიც ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფოს კულტურისა და ხელოვნების წინაშე იდგა. ამ ახალი, საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების შემქმნელებად და გმირებად ხდებოდნენ მუშები და გლეხები, ახალი ცხოვრების შემოქმედნი. ამდენად კომუნისტური მორალის, კომუნისტური ზნეობის გავრცელება, პროპაგანდა და დანერგვა ახალი საბჭოთა ხელოვნების გადაუდებელ ამოცანად იქცა. -

ყოველ ღონისძიებას, რომელიც ემსახურებოდა მშრო-

მელთა სწავლა-განათლებას, კულტურული დონის ამაღლებას, კომუნისტური აღზრდის საქმეს, ვ. ი. ლენინი უდიდესი ძამობრივი მზრუნველობით ეკიდებოდა. ილიჩი განსაკუთრებულ სიფაქიზეს, სიფრთხილეს, მზრუნველობას იჩენდა ხალხისათვის, მშრომელი მასებისათვის მასობელი, გასაგები კულტურისა და ხელოვნების ზრდა-განვითარებისათვის.

ახალი კულტურისა და ხელოვნების შექმნისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საბჭოთა ზელისუფლების ისეთ პირველ აქტებს, როგორც არის: განათლებას სახალხო კომისარიატთან სახვითი ხელოვნების მუზეუმებისა და ძეგლების დაცვის განყოფილებების შექმნა, სამხატვრო-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა დემოკრატიზაცია, დეკრეტები მუზეუმებსა და სასახლეებში, დიდებულთა წრეების მამულებსა და ბურჟუაზიის სამოსახლო ადგილებში თავმოყრილ მხატვრულ ფასეულობათა ნაციონალიზაციის შესახებ, ტრეტაკოვის გაღერის (1918 წლის 6 ივნისი), თეატრების (1919 წლის 20 აგვისტო) ნაციონალიზაციის შესახებ, აკადემიური თეატრების ჯგუფში რუსული რეალისტური ტრადიციების მქონე თეატრების გამოყოფა (მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრი, დიდი თეატრი, მცირე თეატრი და სხვ.), სამხატვრო აკადემიისა და სხვა სამხატვრო სასწავლებლების რეორგანიზაცია, მასობრივი მხატვრული თვითშემოქმედების ფართო გავრცელება მშრომელთა შორის და ა. შ. ამ და სხვა ღონისძიებებში მოცემული იყო მატერიალური და ორგანიზაციული წინაპირობები ახალი კულტურის, ხელოვნების შექმნისა და განვითარებისათვის.

კომუნისტურმა პარტიამ მთელი სიგრძისი სიგანით დააყენა საკითხი იმის შესახებ, რომ ხელოვნება ყველა თავისი საშუალებით უნდა ჩადგეს კომუნიზმის საქმის სამსახურში. პარტიის VIII ყრილობამ, რომელიც ვ. ი. ლენინის ხელმძღვანელობითა და ბრძნული მითითებებით მიმდინარეობდა, თავის რეზოლუციაში აღნიშნა, რომ „უცილებელია გაიხსნას და მშრომელთათვის ხელმისაწვდომი გახდეს ხელოვნების ყველა საუნჯე, რომელიც შექმნილია მა-

თი შრომის ექსპლოატაციის საფუძველზე და რომელიც აქამდე ექსპლოატატორთა განსაკუთრებულ განკარგულებაში იყოფებოდა“.

ვ. ი. ლენინი უდიდეს ყურადღებას აქცევდა ბიბლიოთეკების ქსელის გაფართოებას, კლასიკოსი მწერლების ნაწარმოებთა მასობრივად გამოცემას, ახალგაზრდა საბჭოთა კინემატოგრაფიისა და რადიომამუშავებლობის ზრდა-განვითარებას, სახვითი ხელოვნების საშუალებებით, ეგრეთწოდებული „მონუმენტური პროპაგანდის“ დაყენების საქმეს, ყოველივე იმას, რაც ხელს უწყობდა მშრომელი მასების კულტურული დონის ამაღლებას.

ახალგაზრდა საბჭოთა ხელოვნება სამოქალაქო ომის პერიოდში სააგიტაციო პლაკატით ააშკარავებდა რევოლუციის მტრების ხრიკებს, მამობილიზებულ როლს ასრულებდა მშრომელი მასების კომუნისტური პარტიის გარშემო დასარაზმავად. ამ მხრივ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სააგიტაციო-მასობრივი სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა ფორმას (პოლიტიკური და სამხედრო პლაკატი, აგიტმატარებლებისა და აგიტგემების, რევოლუციური დღესასწაულების გაფორმება და ა. შ.). სახვითი ხელოვნება იმ დროს მჭიდროდ იყო დაკავშირებული პოლიტიკურ აგიტაციასთან, იგი მოუწოდებდა დენიკინთან, კოლჩაკთან, ვრანგელთან, შინაგანი კონტრრევოლუციის სხვა მტრებთან ბრძოლისაკენ. მაგრამ ხელოვნების მნიშვნელობა პოლიტიკური აგიტაციით როდი განისაზღვრებოდა.

ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების მეორე დღესვე პარტიამ დღის წესრიგში დააყენა ძველი ინტელიგენციის კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდის, ახალი საბჭოთა ინტელიგენციის შექმნის ამოცანა.

„უნდა ავიღოთ კაპიტალიზმის მიერ დატოვებული მთელი კულტურა, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — და მისგან ავაშენოთ სოციალიზმი. უნდა ავიღოთ მთელი მეცნიერება, მთელი ტექნიკა, მთელი ცოდნა, ხელოვნება. უამისოდ კომუნისტური საზოგადოების

ცხოვრებას ვერ ავაშენებთ. ეს მეცნიერება, ტექნიკა, ხელოვნება კი სპეციალისტების ხელში და მათ თავშია... ჩვენი მასობრივი წონით უნდა ვაიძულოთ ბურჟუაზიული სპეციალისტები გვემსახურონ — ეს ძნელია, მაგრამ შესაძლებელია და თუ ამას შევძლებთ. გავიმარჯვებთ“.

ვ. ი. ლენინი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ სოციალიზმის აშენება შეუძლებელი იქნება, თუ არ გამოვიყენებთ ძველი სპეციალისტები, კულტურისა და ხელოვნების წარმომადგენლები, რომლებიც კაპიტალიზმმა დაგვიტოვა. მართალია, ამ საქმეში ბევრი სიძნელე, დაბრკოლება გაჩნდება, რომ სპეციალისტების გარკვეული ნაწილი საბჭოთა ხელისუფლებას წინააღმდეგობას, საბოტაჟს გაუწევს, მაგრამ ყოველივე წინააღმდეგობა, დაბრკოლება დაძლეული უნდა იქნეს რევოლუციის საქმის საკეთილდღეოდ. პარტიის კურსი ძველი ინტელიგენციის აღზრდის შესახებ დღითიდღე გამარჯვებებს პროვოკობდა, და ყველა პირობა შეიქმნა იმისათვის, რომ საბჭოთა ხელისუფლების ბევრი „თანამგზავრი“ მის მეგობრად გამხდარიყო.

1918 წლის იანვარში ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ განათლებული ადამიანები უკვე ახლა გამოიყოფიან; გადადიან ხალხის მხარეზე, მშრომელთა მხარეზე, ეხმარებიან მშრომელებს კაპიტალის მსახურთა წინააღმდეგობის დაძლევაში. საბჭოთა ხელისუფლების განმტკიცებასთან ერთად სულ უფრო იზრდებოდა ხალხის მხარეზე გადასულ სპეციალისტთა, მხატვრული ინტელიგენციის მოწინავე წარმომადგენლების რიცხვი: კ. ტაშირიაშვილი, ი. პავლოვი, ი. მიჩურინი, ი. გუბკინი, ნ. ჟუკოვსკი, ვ. მაიაკოვსკი, ა. ვერესაევი, ვ. ბრიუსოვი, ა. ბლოკი, ნ. კასატკინი, ი. ბროდსკი, ნ. ანდრეევი, ბ. კუსტოდინი, ა. მორაევი, კ. იუონი და სხვ. პროლეტარიატის პლატფორმაზე დგებოდნენ.

სოციალისტურ მშენებლობაში მშრომელთა ჩაბმა მოითხოვდა ხალხის მრავალმილიონიანი მასების კულტურული დონის ამაღლებას. სამოქალაქო ომის უალრესად დაძაბულ

პერიოდშიც კი პარტია და საბჭოთა ხელისუფლება, ასრულებდნენ რა ლენინის სახელმძღვანელო მითითებებს, უდიდეს მუშაობას ეწეოდნენ მშრომელი მასების კულტურული დონის ამაღლებისათვის, სწავლა-განათლებისათვის. სამოქალაქო ომის დამთავრებასა და მშვიდობიან სამეურნეო მშენებლობაზე გადასვლასთან დაკავშირებით კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა მოიპოვეს კულტურის საკითხებმა. სოციალისტური მშენებლობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პირობად ლენინს მიაჩნდა ის, რომ მშრომელთა მასები დასწავებოდნენ ცოდნას, სწავლა-განათლებას, კულტურას, ეს კი, თავის მხრივ, უზრუნველყოფდა მათ ფართოდ ჩაბმას სახელმწიფოს მართვა-გამგეობაში, მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევათა ყოველმხრივ გამოყენებას, ცხოვრებაში დანერგვას.

სამოქალაქო ომის მძიმე წლებში ვ. ი. ლენინი ძალზე გადატვირთულობის მიუხედავად პოულობდა დროს გაეცა განცარჯულებები მოსკოვის კრემლის ვლადიმირის კარიბჭის რესტავრაციის შესახებ, იმაზე, რომ მოქანდაკე გინცბურგს, რომელიც ამზადებდა გ. პლენხანოვის ბიუსტს, აკლდა მასალები და ა. შ. 1920 წლის მაისში სამოქალაქო ომის ფრონტზე მოკლეს მწერალ ა. ს. სერაფიმოვიჩის ვაჟი. როდესაც ლენინმა ეს შეიტყო მ. ი. ულიანოვასაგან, იმავე დღეს გაუგზავნა ა. ს. სერაფიმოვიჩს წერილი, რომელშიც მწერალს უსურვა მხნეობა და სულიერი სიმტკიცე, აღნიშნა, რომ მწერლის მუშაობა მეტად საჭიროა მუშებისათვის და ყველა მშრომელისათვის და რომ მისმა ნაწარმოებებმა ღრმა სიმპათია ჩაუუნერგეს მისდამი. ვ. ი. ლენინი უდიდესი სიყვარულითა და სიმპათიით ეპყრობოდა მაქსიმ გორკის, რასაც არა ერთი მოგონება და წერილი ადასტურებს.

1919 წლის ზაფხულში მ. გორკი იმყოფებოდა პეტროგრადში და ალყაშემორტყმული ქალაქის გაჭირვებამ, სიღატაკემ და ავადმყოფობებმა, გაბოროტებული ბურჟუაზიული ინტელიგენციის ბუზღუნმა, წუწუნმა და კვნესამ გავლენა მოახდინა პოლიტიკურად ნაკლები გამოცდილების მქონე მწერალზე. მწერალი აპყვა ამ მცდარ შთაბეჭდილებებს და ვ. ი. ლენინს მისწერა წერილი. ილიჩმა ამხანაგური

კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა მ. გორკის წერილი, მისი განწყობილებანი. რევოლუციის ბელადი რჩევას აძლევდა მწერალს რადიკალურად გამოეცვალა გარემოც, წრეც, ადგილსამყოფელიც, საქმიანობაც და ეწარმოებინა დაკვირვება ქვემოთ, პროვინციის მუშათა დაბაში ან სოფელში, რქ: სადაც შეიძლებოდა ცხოვრების ახალი წყობის შესაქმნელად მუშაობის დანახვა, უშუალოდ იმ ახალი რამის შემჩნევა, რაც მუშებისა და გლეხების, ე. ი. ზუსეთის მოსახლეობის 9/10-ის ცხოვრებაში ხდებოდა, შეესწავლა ახალი სოციალისტური სინამდვილე.

თავის გამოსვლებში ვ. ი. ლენინი არა ერთხელ აღნიშნავდა, რომ საჭიროა ყოველმხრივი მხარდაჭერა გავუწიოთ იმ ახალი ტრადიციების შექმნას, რომლებიც ისახებოდა მშრომელი მასების რევოლუციურ მოღვაწეობაში. ამავე დროს ვ. ი. ლენინი დაუნდობელ ბრძოლას ეწეოდა პროლეტარული კულტურისა და ხელოვნების დარგში ყოველგვარ დამახინჯებასთან. კომუნისტური პარტია, მისი ბელადი ვ. ი. ლენინი, მუდამ აღნიშნავდნენ, რომ სოციალისტური კულტურის საფუძველს მარქსიზმის იდეოლოგია წარმოადგენს. რევოლუციის პროექტში „პროლეტარული კულტურის შესახებ“ (1920) ვ. ი. ლენინი წერდა, რომ მთელი უახლესი ისტორიის გამოცდილებამ და განსაკუთრებით მსოფლიოს ყველა ქვეყნის პროლეტარიატის რევოლუციურმა ბრძოლამ უცილობლად დაამტკიცა, რომ მხოლოდ მარქსიზმის მსოფლმხედველობა წარმოადგენს რევოლუციური პროლეტარიატის ინტერესების, თვალსაზრისისა და კულტურის სწორ გამონატულებას.

„ს ა ბ კ ო თ ა მ უ შ უ რ - გ ლ ე ხ უ რ რ ე ს პ უ ბ ლ ი კ ა - შ ი, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — განათლების საქმის მთელი დაყენება როგორც პოლიტიკურსაგან განათლებლო დარგში საერთოდ, ისე სპეციალურად ხელოვნების დარგში, გამსჭვალული უნდა იყოს პროლეტარიატის კლასობრივი ბრძოლის სულისკვეთებით, მისი დიქტატურის მიზნების წარმატებით

განხორციელებისათვის, ე. ი. ბურჟუაზიის დამხობისა, კლასების მოსპობისა და ადამიანის მიერ ადამიანის ყოველგვარი ექსპლოატაციის აღმოფხვრისათვის“.

საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში კულტურისა და ხელოვნების დარგში გაჩნდა მთელი რიგი უცხო და მავნე მიმდინარეობანი, დაჯგუფებანი, რომლებიც ბურჟუაზიულ იდეებს ქადაგებდნენ. ბოლშევიკური იდეურობის, პარტიულობის პრინციპებიდან ებრძოდა ვ. ი. ლენინი ახალი კულტურის, ხელოვნების მშენებლობის საქმეში ყოველგვარ ანტიმარქსისტულ, ანტიხალხურ ტენდენციას. ბურჟუაზიული ინტელიგენციის ბევრი წარმომადგენელი ახლებურად შექმნილ გლეხებისა და მუშების საგანმანათლებლო დაწესებულებებს უყურებდა როგორც მეტად ხელსაყრელ ასპარეზს თავისი პირადი ნათხავეისათვის ფილოსოფიის ან კულტურის დარგში. ეს იწვევდა იმას, რომ ძალიან ხშირად სულ უაზრო მანჭიობა ამ ინტელიგენციის მხრივ სალდებოდა რაღაც ახალ რამედ და წმინდა პროლეტარული ხელოვნებისა და პროლეტარული კულტურის სახით მუშებსა და გლეხებს სთავაზობდნენ რაღაც ზებუნებრივსა და უაზროს.

ერთ-ერთ მავნე ტენდენციას ახალგაზრდა საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების მშენებლობაში წარმომადგენდა ის, რასაც პროლეტკულტელები ქადაგებდნენ.

„პროლეტკულტის“ ორგანიზაცია ჩამოყალიბდა ჯერ კიდევ ოქტომბრის რევოლუციამდე, კერენსკის დროებითი მთავრობის პერიოდში. იმ დროს „პროლეტკულტი“ გამოცხადდა „დამოუკიდებელ“ მუშათა ორგანიზაციად, რომელიც დამოუკიდებელი იქნებოდა დროებითი მთავრობის სახალხო განათლების სამინისტროს მოღვაწეობისაგან. ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებამ ძირფესვიანად შეცვალა მდგომარეობა. მიუხედავად ამისა, პროლეტკულტელები განაგრძობდნენ თავიანთ მოღვაწეობაში „დამოუკიდებლობას“, რაც ახალ ვითარებაში საბჭოთა ხელისუფლებისაგან დამოუკიდებლობას მოასწავებდა. ამ და სხვა მიზეზების გამო „პროლეტკულტის“ ორგანიზაციებში შესვლა იწყეს სოციალურად უცხო ელემენ-

ტებმა, რომლებიც ზოგჯერ ხელმძღვანელობასაც კი ხელში იგდებდნენ. ზოგან „პროლეტკულტის“ ყველა საქმის წარმართვას ხელი მოჰკიდეს ფუტურისტებმა, დეკადენტებმა, იდეალისტური ფილოსოფიის მიმდევრებმა, ბურჟუაზიული პუბლიცისტიკისა და ფილოსოფიის რიგებიდან გამოსულმა ინტელიგენტებმა.

პროლეტკულტელები „პროლეტარული კულტურის“ სახით მუშებს სთავაზობდნენ ბურჟუაზიულ შეხედულებებს ფილოსოფიაში (მახიზმს), ხოლო ხელოვნების დარგში მუშებს უნერგავდნენ დამახინჯებულ გემოვნებას (ფუტურიზმს). პროლეტკულტელები, გამოდიოდნენ რა კულტურისა და ხელოვნების დარგში კლასიკური მემკვიდრეობის „დამხობის“ დროშით, სოციალისტური კულტურის განვითარებაში მისი როლის უარყოფით, აშკარად აცხადებდნენ თავს „სილამაზის ჯალათებად“. პროლეტკულტელთა „თეორეტიკოსი“, იდეალიზმის ცნობილი აპოლოგეტი ა. ბოგდანოვი ქადაგებდა პროლეტარული ხელოვნების მოწყვეტას ცხოვრებისაგან, პროლეტარიატის იდეოლოგიების მომზადებას ვიწრო წრეებში, რომლებიც დაკავშირებული არ იქნებოდნენ მშრომელთა ნამდვილ ბრძოლასთან.

„მატერიალიზმისა და ემპირიოკრიტიციზმის“ მეორე გამოცემის წინაპიტყვაობაში (1920) ვ. ი. ლენინი წერდა— „პროლეტარული კულტურის“ სახით ა. ბოგდანოვი თავს გვახვევს ბურჟუაზიულ და რეაქციულ შეხედულებებსო.

ვ. ი. ლენინი, იბრძოდა რა პროლეტკულტელთა მიერ ძველი კულტურისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულების წინააღმდეგ, ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ სოციალიზმის კულტურისა და ხელოვნების შექმნის საქმეში შემდგომი მუშაობა შესაძლებელი იქნება მხოლოდ მაშინ, როდესაც შეთვისებული და გადამუშავებული იქნება ყოველივე, რაც არის ძვირფასი ადამიანის აზროვნებისა და კულტურის ორათასიანი წლის განვითარებაში.

ვ. ი. ლენინმა მთელი სისრულით ჩაშრაყალიბა მოძღვრება კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ და პარტიული პოლიტიკის არსი ხელოვნების საკითხებში. მთელ რიგ თავის

ნაშრომში. ვლადიმერ ილიას ძე გადაჭრით ხაზს უსვამდა იმას, რომ ახალი ლიტერატურა, ახალი ხელოვნება, ახალი კულტურა შეიძლება შეიქმნას და განვითარდეს მხოლოდ მრავალსაუკუნოვანი სამამულო და მსოფლიო მემკვიდრეობის შენახვისა და განვითარების შედეგად. პროლეტკულტელთა მცდარ დებულებებს გულისხმობდა ვ. ი. ლენინი, როდესაც კომკავშირის III ყრილობაზე აღნიშნავდა:

„პროლეტარული კულტურა არ არის საიდანღაც გამომხტარი რამ, იგი არ არის იმ ადამიანთა გამოწვანა, რომელნიც თავიანთ თავს პროლეტარული კულტურის სპეციალისტებს უწოდებენ. ეს თავიდან ბოლომდე ჩმახია. პროლეტარული კულტურა უნდა იყოს ცოდნის იმ მარაგის კანონზომიერი განვითარება, რომელიც კაცობრიობამ შეიმუშავა კაპიტალისტური საზოგადოების, მემამულური საზოგადოების, მოხელური საზოგადოების უღელქვეშ“.

ვინაიდან პროლეტკულტელთა შეხედულებები კიდევ¹ კარგა ხანს პოულობდნენ გავრცელებას, ვ. ი. ლენინს 1922 წელს კვლავ მოუხდა მარქსიზმის ამ ვულგარიზატორთა წინააღმდეგ გამოსვლა. 1922 წლის 27 სექტემბერს გაზეთ „პრავდაში“ გამოქვეყნდა პროლეტკულტელთა ერთ-ერთი იდეოლოგის ვ. პლეტნიოვის სტატია სათაურით „იდეოლოგიურ ფრონტზე“. სტატიის ავტორი ცდილობდა ამოეტივტივებინა პარტიის მიერ დაგმობილი დებულება იმის შესახებ, რომ პროლეტარული კულტურის მშენებლობის ამოცანის შესრულება შესაძლებელია მხოლოდ პროლეტარიატის საკუთარი ძალებით, რომ ამ ამოცანას პროლეტარიატი გადაწყვეტს მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი თავისი რიგებიდან წამოაყენებს მეცნიერებს ცოდნის ყველა დარგიდან, მხატვრებს ხელოვნების ყველა სახეობაში. ავტორი თავის სტატიაში ავითარებდა მცდარ, სექტანტურ შეხედულებებს. მისი აზრით, პროლეტარული კულტურის შექმნა წარმოადგენს რაღაც ლაბორატორიულ პროცესს, რომელიც დაკავშირებული არ არის სოციალიზმისათვის ბრძოლას-

თან, წარსულის კულტურული მემკვიდრეობის ათვისებასთან.

ცნობილია, თუ როგორ შეხვდა ვ. ი. ლენინი ამ სტატიას. გაზეთში გამოქვეყნებულ სტატიას ვ. ი. ლენინმა გაუკეთა თავისი შენიშვნები, რომელთა დედაარსი მდგომარეობდა იმაში, რომ სტატია დაწერილია მცდარი, ანტიმარქსისტული პოზიციებიდან. ვ. პლეტნიოვის დებულებას იმის შესახებ, რომ „პროლეტარული კულტურის მშენებლობის ამოცანა შეიძლება გადაიქრას მხოლოდ თვით პროლეტარიატის ძალებით, მისი რიგებიდან გამოსული მეცნიერების, მხატვრების, ინჟინრებისა და ა. შ. მიერ“, ვ. ი. ლენინმა მიაწერა „არქიფიქცია“, ხოლო ავტორის მოსაზრებას იმაზე, რომ „პროლეტარული მხატვარი ერთდროულად იქნება მხატვარიცა და მუშაც“, ილიჩმა „ჩმახი-უწოდა.

ყოველივე ამის შემდეგ ვ. ი. ლენინმა გაზეთ „პრავდის“ მთავარ რედაქტორს გაუგზავნა ბარათი, რომელშიც ვ. პლეტნიოვის ნაწერს სისულელე, ისტორიული მატერიალიზმის გაყალბება, ისტორიულ მატერიალიზმობანას თამაში შეარქვა.

კომუნისტური პარტია, მისი ბელადი ვ. ი. ლენინი სათუთად, დიდი სიფრთხილით ეკიდებოდა კულტურული მემკვიდრეობის საკითხს, ახალი ინტელიგენციის აღზრდის საკითხს. ვ. ი. ლენინმა, მოგვცა რა კულტურის, ხელოვნების დარგში პარტიული პოლიტიკის გატარების ძირითადი საწყისები, გამოაშკარავე მთავარი მანკიერება როგორც პროლეტკულტელებისა, ისე ყველა სხვა წვრილბურჟუაზიული ფორმალისტური მიმდინარეობისა ხელოვნებაში რევოლუციის პირველ წლებში. მან გვიჩვენა, რომ ხელოვნების ნამდვილ შესატყვისობას სოციალისტური რევოლუციის ამოცანებთან არა აქვს რა საერთო მონაგონ ეგრეთწოდებულ „რევოლუციურ“ ფორმებთან ანდა განყენებულ, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ იდეებთან და სახეებთან.

პროლეტკულტელები არსებითად მოითხოვდნენ ხელოვნების „დამოუკიდებლობას“ პროლეტარიატის კლასობრივი ბრძოლის საერთო ამოცანებისაგან. მხატვრები—ფორმალისტე-

ბი, ცდილობდნენ რა თავიანთი უზრო ექსპერიმენტები გაესა-
ლებინათ „რევოლუციის გამომხატველ“ სახეებად, არსებითად
დაშორებული იყვნენ ხელოვნების ამოცანების ქეშმარიტი გა-
გებისაგან ახალ, საბჭოთა პირობებში.

ვ. ი. ლენინმა, მოგვცა რა ფორმალიზმის გამანადგურებელი
კრიტიკა და გამოაშკარავა სოციალისტური რევოლუციის
ამოცანებისა და პრაქტიკისადმი მისი რეაქციული ხასიათი, გვი-
ჩვენა, რომ ყველა „პირადი მონაგონი“ ხელოვნების დარგში,
რომელთაც კვებავდა წვრილბურჯუაზიული ფსევდორევოლუ-
ციურობა, სავსებით ეწინააღმდეგება ხალხის ინტერესებს და
უკუგდებული უნდა იქნეს.

საბჭოთა ხელოვნების ისტორიამ დაამტკიცა ვ. ი. ლენინის,
პარტიის მიერ ფორმალიზმის კრიტიკის უდიდესი სამართლიან-
ობა. საბჭოთა ხელოვნების მთელი განვითარების მანძილზე
ფორმალიზმი წარმოადგენდა არა მარტო დაბრკოლებას ჩვენი
ლიტერატურის, მხატვრობის, ქანდაკების, ხუროთმოძღვრების
ზრდის საქმეში, არამედ იგი აქტიურად იბრძოდა პროგრესული
მხატვრული ძალების წინააღმდეგ, ცდილობდა მოეწყვიტა ხე-
ლოვნება ხალხისაგან, რეალური საზოგადოებრივი ცხოვრები-
საგან. ასე იყო 20-იან წლებში, როდესაც „ლეფის“ „ოთხი ხე-
ლოვნების“ და სხვა ფორმალისტური დაჯგუფებების წარმო-
მადგენლები ყოველმხრივ ცდილობდნენ ხელი შეეშალათ ხე-
ლოვნებაში რეალისტური ტენდენციების ზრდისათვის; ასე
იყო 30-იან წლებშიც, როცა პარტიის მიერ მხილებული ფორ-
მალიზმი, ვეღარ ბედავდა რა აშკარად გამოსულიყო სოცია-
ლისტური რეალიზმის პრინციპების წინააღმდეგ, ცდილობდა
ჩამოეშორებინა ჩვენი ხელოვნება საბჭოთა სინამდვილის ასახ-
ვისაგან. ასე იყო შემდგომშიც.

კომუნისტური პარტია გადაამწყვეტ ბრძოლას აწარმოებდა
ხელოვნებაში ბურჟუაზიული იდეოლოგიის, უიდეობის, აპო-
ლიტიკურობის, ფორმალიზმის ყოველგვარი ნასახისა და გამოვ-
ლინების წინააღმდეგ, პარტია წარმოადგენდა და წარმოადგენს
საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების განვითარების წარმმარ-
თველ ძალას.

ვ. ი. ლენინის დებულებამ ლიტერატურისა და ხელოვნების

პარტიული ხელმძღვანელობის შესახებ შემდგომი განვითარება პოვა სკკპ XII, XIII ყრილობების გადაწყვეტილებებში, რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის დადგენილებაში „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრული ლიტერატურის დარგში“, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებში იდეოლოგიურ საკითხებზე, სკკპ XX, XII ყრილობების გადაწყვეტილებებში.

პარტიის XII ყრილობამ (1923) თავის დადგენილებაში პროპაგანდის, ბეჭდვითი სიტყვისა და აგიტაციის საკითხებზე აღნიშნა: ვინაიდან უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე მხატვრული ლიტერატურა საბჭოთა რუსეთში გაიზარდა დიდ საზოგადოებრივ ძალად, რომელიც თავის გავლენას ავრცელებს უწინარეს ყოვლისა მუშა და გლეხი ახალგაზრდობის მასებზე. აუცილებელია, რათა პარტიამ თავის პრაქტიკულ მუშაობაში დღის წესრიგში დააყენოს საზოგადოებრივი ზემოქმედების ამ ფორმის ხელმძღვანელობის საკითხი.

ფორმალიზმის იდეოლოგიები ხელოვნებაში ცილს სწამებდნენ რუსულ რეალისტურ ხელოვნებას, ნათლავდნენ მას „პროვინციულად“ და მოითხოვდნენ „ახალ“ მხატვრულ ფორმებს. მათი აზრით, რეპინის ფორმა წარმოადგენდა „ძველ“ ფორმას, „დროშოკმულ“ ფორმას, ხოლო მისი თანამედროვეის სეზანის ფორმა „ულტრაახალი ფორმა“ არისო. ეს გახლდათ, არსებითად, ცდა მოებრუნებინათ საბჭოთა ხელოვნება იმპერიალიზმის დაცემულობის ეპოქის ფრანგული ბურჟუაზიული ხელოვნებისაკენ.

სწორედ ამას გულისხმობდა ვ. ი. ლენინი, როდესაც აღნიშნავდა: „საჭიროა ლამაზი შევინარჩუნოთ, ავიღოთ ის როგორც ნიმუში, დავეყრდნოთ მას, თუნდაც ის „ძველი“ იყოს. რატომ უნდა შევაჭციოთ ზურგი ქვეშეარტად მშვენიერს, უარვეყოთ ის როგორც გამოსავალი პუნქტი შემდგომი განვითარებისათვის მხოლოდ იმის საბაბით, რომ ის „ძველია“? რატომ უნდა მოვიხაროთ ქედი ახლის წინაშე, როგორც ღმერთის წინაშე, რომელ-

საც მხოლოდ იმიტომ უნდა დავემორჩილოთ, რომ „ეს ახალია“? უაზრობაა, სრული უაზრობა! აქ ბევრი თვალთმაქცობაა და, რა თქმა უნდა, შეუგნებელი მოწიწება დასავლეთში გაბატონებული მხატვრული მოდის წინაშე. ჩვენ კარგი რევოლუციონერები ვართ, მაგრამ რატომღაც ვალდებულად ვთვლით ჩვენს თავს დავამტკიცოთ. რომ ჩვენც „თანამედროვე კულტურის სიმალღეზე“ ვდგავართ... მე არ შემიძლია მხატვრული გენიის უმალღეს გამოხატულებად ჩავთვალო ექსპრესიონიზმის, ფუტურისმის, კუბიზმისა და სხვა „იზმების“ ნაწარმოებები. მე ისინი ვერ გამიგია, მე არ განვიცდი მათგან არავეითარ სიხარულს“.

ვ. ი. ლენინის ეს შესანიშნავი დებულება გვეხმარება გავარკვიოთ ხელოვნებაში ფორმალისტების მთელი მანკიერება და უბადრუკობა. გამომდინარეობდა რა ხელოვნების ხალხთან მჭიდრო კავშირის პრინციპიდან, ვ. ი. ლენინი გადაჭრით უარყოფდა აბსტრაქტულ ლაყბობას „ძველი“ და „ახალი“ ფორმის შესახებ.

ხელოვნების საზომად უნდა იყოს მისი მჭიდრო კავშირი ცხოვრებასთან, მისი პრინციპების შესაბამისობა სოციალისტური მშენებლობის პრაქტიკულ ამოცანებთან. მხატვრული შეფასების მოწყვეტას პრაქტიკისაგან უეჭველად მივყავართ ფორმალისმის მავნე შედეგებამდე. ის, რაც მართლაც ძვირფასია ძველ ხელოვნებაში, ის, რაც განამტკიცებს საბჭოთა მხატვრების რეალისტურ პოზიციებს, ის აღებული უნდა იქნეს ნიმუშად, გამოსავალ პუნქტად შემდგომი განვითარებისათვის. ის, რაც ხელს უშლის. ამას, უნდა უკუგდებული იქნეს, თუნდაც იგი „უველაზე უახლესი“ გამონაგონიც იყოს.

1919 წლის აპრილში მუშათა და გლეხთა თავდაცვის საბ-

¹ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამი, თბილისი, 1957, გვ. 609.

კომ გამოსცა ვ. ი. ლენინის ხელმოწერით დადგენილება სას-
ცენო და თეატრალური მუშაკების აღრიცხვის შესახებ. ვ. ი.
ლენინი უდიდეს ყურადღებას აქცევდა კინოს, რომელსაც ვგი
ყველა ხელოვნებიდან უმნიშვნელოვანესს უწოდებდა. 1919
წლის აგვისტოში ვ. ი. ლენინის ხელმოწერით გამოქვეყნდა
გადაწყვეტილება ფოტოგრაფიული და კინემატოგრაფიული
ვაჭრობისა და მრეწველობის გადასვლის შესახებ განათლების
სახალხო კომისარიატის გამგებლობაში.

ვ. ი. ლენინი, იბრძოდა რა ღრმა რეალისტური ხელოვნები-
სათვის, გადაჭრით გმობდა ექსპრესიონიზმის, ფუტურიზმის,
კუბიზმისა და სხვა „იზმების“, ე. ი. ფორმალისტური ხელოვნე-
ბის ყოველ ნაწარმოებს. ჯერ კიდევ საბჭოთა ხელისუფლების
პირველ წლებში ვლადიმერ ილიას ძე მამობრივი მზრუნველო-
ბით აღევენებდა თვალყურს საბჭოთა ხელოვნების პირველ ნა-
ბიჯებს, მხატვრული ინტელიგენციის აღზრდას პროლეტარია-
ტის დიქტატურის სულისკვეთებით. მან პირველმა შეამჩნია და
შეაფასა დ. ბედნის მხატვრული ტალანტი, მხარი დაუჭირა საბ-
ჭოთა ეპოქის გამოჩენილი პოეტის ვლადიმერ მაიაკოვსკის პოე-
ზიის აქტუალობას.

1922 წლის 6 მარტს მელითონეთა სრულიად რუსეთის
ყრილობის კომუნისტური ფრაქციის სხდომაზე ვ. ი. ლენინი
მოხსენებაში „საბჭოთა რესპუბლიკის საერთაშორისო და სა-
შინაო მდგომარეობის შესახებ“ შეეხო ვ. მაიაკოვსკის ლექსს
პოლიტიკურ თემაზე „სხდომას გადაყოლილნი“ და მას მაღალი
შეფასება მისცა. მაიაკოვსკის ლექსი, როგორც ცნობილია, მი-
მართულია წარსულის გადმონაშთების წინააღმდეგ. პოეტი
სასტიკად დასცინის სხდომებს და საცინლად იგდებს ადამიან-
ებს, რომლებიც სხდომებს, ფუსფუსს არიან გადაყოლილნი.
პოეტის მიერ გამოყვანილი ბიუროკრატის „ივან ვანიჩის“ ტი-
პი ვ. ი. ლენინმა გამოჩენილი რუსი მწერლის ი. ა. გონჩაროვის
მიერ რუსეთის ცხოვრების წიალში აღმოჩენილ ტიპს --
ობლომოვს შეადარა.

სამოქალაქო ომის მძიმე წლებში ვ. ი. ლენინი ამბობდა:
„ვე რას ოდეს ვერ დაამარცხებენ იმ ხალხს,
რომლის მუშათა და გლეხთა უმრავლესო-

ბამ გაიგო, იგრძნო და დაინახა, რომ ისინი იცავენ თავიანთ, საბჭოთა ხელისუფლებას — მშრომელთა ხელისუფლებას, რომ იცავენ იმ საქმეს, რომლის გამარჯვებამათვის და მათი შვილებისთვის უზრუნველყოფს კულტურის მთელი სიკეთით, ადამიანის შრომის ყველა ქმნილებით სარგებლობის შესაძლებლობას¹. ვ. ი. ლენინის ეს წინასწარმეტყველური სიტყვები გამართლდა.

საბჭოთა ხალხმა კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით დიდი ლენინის მითითებათა და ანდერძის განუხრელი შესრულების შედეგად უზრუნველყო სსრ კავშირში მოსახლე ყველა ეროვნების პოლიტიკური და ეკონომიური განვითარება, არნახული კულტურული რევოლუცია მოახდინა, მიაღწია ფორმით ეროვნული, შინაარსით სოციალისტური კულტურის აყვავებას.

სოციალიზმისათვის ბრძოლაში საბჭოთა ადამიანები იზრდებოდნენ სულიერად, მაღლდებოდა მათი შეგნება, სრულიად ელინდებოდა ხალხის, როგორც ისტორიის გმირისა და შემოქმედის, ახალი, სოციალისტური ცხოვრების შემქმნელის მძლავრი შემოქმედებითი ძალები. საბჭოთა ხალხმა სახელოვანი ისტორიული საქმეები შეასრულა, ახლა იგი წარმატებით ასრულებს კომუნიზმის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნის დიდებულ ამოცანას, ავითარებს მეცნიერებასა და კულტურას, სრული რწმენით მიდის ოქტომბრის რევოლუციის დროშით წინ, კომუნიზმისაკენ.

საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების მთელი ისტორიანათლად მოწმობს, რომ მის ყველა წარმატებას საფუძვლად უდევს მკიდრო კავშირი მასებთან, უანგარო სამსახური მუშათა კლასის, ხალხის ინტერესებისადმი.

ვ. ი. ლენინის დებულებებმა კულტურის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ მათ იდეურობაზე, პარტიულობაზე და ხალ-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, მე-4 გამოცემა, ტ. 29, გვ. 370.

ხურობაზე თავიანთი გამოხატულება და შემდგომი განვითარება პოვეს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებში იდეოლოგიურ საკითხებზე, მნიშვნელოვან პარტიულ დოკუმენტებში, რომლებიც მიღებულ იქნა ამ ბოლო წლებში ხელოვნების მოღვაწეებთან პარტიისა და მთავრობის სელმძღვანელთა შეხვედრების შედეგად.

საბჭოთა ხელოვნება მოწოდებულია მთელი რევოლუციური მგზნებარებით აღზარდოს და განამტკიცოს საბჭოთა ადამიანების პატრიოტული გრძნობები, განამტკიცოს ხალხთა მეგობრობა, ხელი შეუწყოს მშვიდობის, დემოკრატიისა და სოციალიზმის მძლავრი ბანაკის შემდგომ განმტკიცებას, დაწეროს სოციალისტური ინტერნაციონალიზმისა და მშრომელთა ძმური სოლიდარობის გრძნობები, უფრო მაღლა აღმართოს მთელი მშვიდობისმოყვარე ძალების დასაარაზნმავად ბრძოლის დროშა ხალხთა უშიშროების ინტერესებისათვის. საბჭოთა ხელოვნების წმიდათა წმიდა ვალია — დააკმაყოფილოს ხალხის სულიერი მოთხოვნილებანი, მშრომელი მასების ზრუნვასა და სიყვარულს ახალი მძლავრი აღმავლობით უპასუხოს.

საბჭოთა ხელისუფლების წლებში განსაკუთრებელი მიღწევებია მოპოვებული მოკავშირე რესპუბლიკებში ეკონომიკისა და კულტურის დარგში. საბჭოთა საზოგადოების პირობებში კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით კომუნიზმის საქმისათვის ისტორიული ბრძოლის მსვლელობაში შესანიშნავი ადამიანები გაიზარდნენ და ჩამოყალიბდნენ. ეს ახალი ადამიანები — კაცობრიობის თავისუფლებისა და ბედნიერებისათვის მებრძოლნი განასახიერებენ მაღალ სულიერ თვისებებს, კომუნისტური ზნეობის თვისებებს. ხალხის ყოველდღიურ ცხოვრებასთან, მის შრომითს საქმიანობასთან კავშირის განმტკიცება დაეხმარება მწერლებსა და მხატვრებს უფრო ღრმად შეიცნონ მათი სული, მათი ხასიათი, ფიქრები და მისწრაფებები და შექმნან მოთხრობებში, რომანებში, პოემებსა და პიესებში, კინო-

ხელოვნების, ფერწერისა და მუსიკის ნაწარმოებებში ჩვენი თანამედროვეების მართალი და მკაფიო სახეები.

რატომ უთმობს ჩვენი პარტია, მისი ცენტრალური კომიტეტი ასე დიდ ყურადღებას ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებს?

იმიტომ, რომ ლიტერატურასა და ხელოვნებას განსაკუთრებით დიდმნიშვნელოვანი როლი ეკუთვნის ჩვენი პარტიის იდეოლოგიურ მუშაობაში, მშრომელთა კომუნისტური აღზრდის საქმეში. მწერლები, მხატვრები, მოქანდაკეები, კომპოზიტორები, კინოსა და თეატრალური ხელოვნების მუშაკები, მთელი ჩვენი ინტელიგენცია თავიანთი შემოქმედებით აქტიურად მონაწილეობენ საბჭოთა საზოგადოების შემოქმედებითს საქმიანობაში, ერთგულად ემსახურებიან თავიანთ ხალხს. კომუნისტურ პარტიას ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეები მიაჩნია თავის ერთგულ მეგობრებად, თანაშემწეებად, საიმედო დასაყრდენად იდეოლოგიურ ბრძოლაში. პარტია ზრუნავს ლიტერატურისა და ხელოვნების აყვავებისათვის, მაღალი იდეურობისა და მხატვრული ოსტატობისათვის. ჩვენს ხალხს ესაჭიროება ლიტერატურის, ფერწერის, მუსიკის ნაწარმოებნი, რომლებიც ასახავენ შრომის პათოსს და გასაგები არიან ხალხისათვის. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი უზრუნველყოფს ასეთ ნაწარმოებთა შექმნის განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს. პარტია შეურიგებელ ბრძოლას ეწევა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში უცხო იდეოლოგიის გავლენათა შეღწევის წინააღმდეგ, სოციალისტურ კულტურაზე მტრული თავდასხმის წინააღმდეგ.

საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების მთავარი საზიზის არის, რომ ისინი მუდამ განუყრელად იყვნენ დაკავშირებული ხალხის ცხოვრებასთან, მართლად ასახავდნენ ჩვენი სოციალისტური სინამდვილის სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებას, მკაფიოდ და დამაჯერებლად გვიჩვენებდნენ საბჭოთა ხალხის დიდ გარდამქმნელ საქმიანობას, მის მისწრაფებათა და

მიზანთა კეთილშობილებას, მაღალ მორალურ თვისებებს. ლიტერატურისა და ხელოვნების მაღალი საზოგადოებრივი დანიშნულებაა ხალხის დარაზმვა კომუნისმის მშენებლობაში ახალი წარმატებებისათვის საბრძოლველად.

პარტიის პოლიტიკის უმნიშვნელოვანესი ამოცანები და ძირითადი პრინციპები ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში, რომლებსაც საფუძველი ვ. ი. ლენინმა ჩაუყარა, უდიდეს პერსპექტივებს ქმნიან კომუნისმის დიადი მშენებლობის შესაფერი მაღალმხატვრული, მაღალიდეური ნაწარმოებების შესაქმნელად.

ასახვის ლენინური თეორია და ხელოვნება

იმპერიალიზმის სულიერი აპოლოგეტები და მათი დამკავშირებლები — ყველა ჯურის რევიზიონისტები „ერთიანი ფრონტი“ უტყვენ საბჭოთა ხელოვნების სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს, მის ფუძემდებლურ პრინციპებს, ყოველმხრივ ხოტბას ასხამენ „შემოქმედების თავისუფლების“ ყბადღებულ ბურჟუაზიულ-ანარქისტულ ლოზუნგს, ილაშქრებენ ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიული ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ.

ხელოვნებაში იდეური ბრძოლის სირთულე და თავისებურება იმაშიც მდგომარეობს, რომ ჩვენი მხატვრული ინტელიგენციის ზოგიერთი წაზომადგენელი თავისი „ნოვატორობით“ ბურჟუაზიული კრიტიკის ანკესზე იყო წამოგებული და სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ფუძემდებლური პრინციპების — იდეურობის, პარტიულობის, ხალხურობის რევიზიის ცდით გამოდიოდა, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის აშკარა გავლენაში იყო მოქცეული.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ მთელ რიგ ჟურნალებსა და გაზეთებში გამოქვეყნდა ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნისა და კრიტიკოსის სტატიები, რომლებშიც ავტორები მოითხოვდნენ რაღაც „ერთიან თანამედროვე სტილს“ ხელოვნებაში. ისინი გულისხმობდნენ ექსპრესიას, ლაკონიზმს, მხატვრული სახის ფართო განზოგადებას და ქადაგებდნენ დასავლეთის ბურჟუაზიული მოდერნისტული ხელოვნების ცნობილ დებულებებს, ნებსით თუ უნებლიეთ ფორმალისმისა და მისი უკიდურესი მიმართულების, აბსტრაქციონიზმის პროპაგანდას ეწეოდნენ. მოდას-

გადაყოლილი ეს „თეორეტიკოსები“ ხელოვნებაში მრვალფეროვნების ააფარქვეშ ცდილობდნენ ცხოვრებაში დაემკვიდრებინათ ფორმალისტური ერთფეროვნება. ასეთ შეხედულებებს იცავდნენ თავიანთ წერილობით გამოსვლებში ხელოვნების-შეკრძენები ა. კამენსკი, ნ. დმიტრიევა, ა. გასტევი, მხატვარი გ. ნისკი, მწერალი ი. ნაგიბინი და სხვები. ამ შეხედულებათა კვინტესენცია გამოთქმული იყო ლიტერატურული კრიტიკოსის ვ. ტურბინის წიგნაკში „ამზანაგი დრო და ამზანაგი ხელოვნება“, რომელიც 1961 წელს გამოიცა. ავტორას აზრით, ხელოვნება აშკარა, გაშიშვლებულ პირობითობას მოითხოვს, ფსიქოლოგიზმმა უნდა დატოვოს ხელოვნების სფერო, რადგან პიროვნების სულიერ სამყაროში შექრამ მხატვრულ-გამომჰასახველობითი საშუალებებით უკვე დრო მოქამა.

ეს თეორეტიკოსები ქებას ასხამდნენ ისეთი მხატვრების ტილოებს, რომლებშიც ადამიანები დახატული იყვნენ განგებ დამაზინჯებულად, ცხოვრებისეული მოვლენები ნათითხნი იყო მუქი საღებავებით. ეს ტილოები ადამიანებს უქმნადნენ გულგატეხილობის, დარღისა და უსაშველობის განწყობილებას, გამოზატავდნენ სინამდვილეს მის შესახებ წინასწარ აკვიატებული, დამაზინჯებული სუბიექტივისტური შეხედულებით, გამონაგონი გამოფიტული სქემებით.

ასეთი თეორიული აბდაუბდა აღრეც შეიმიჩნეოდა. ცნობილია, თუ რა დიდი ზიანი მიაყენა საბჭოთა ხელოვნების განვითარებას ვულგარიზატორულმა სტატიათ „საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობაში ზოგიერთი შეცდომის შესახებ“ (ყურნალი ოკტიაბრ“, № 2, 1950). ამ სტატიის ავტორმა, აბლადძოვლენილმა რაქელმა ა. ბელიკმა სცადა ბურჟუაზიული უპარტიოების გათანაბრება უპარტიო საბჭოთა მწერლების პოზიციასთან, პარტიული და უპარტიო საბჭოთა მწერლების ურთიერთგათიშვა, დაამაზინჯა ვ. ი. ლენინის სტატიის დებულებები და ცილი დასწამა საბჭოთა მწერლობას. ცნობილია, აგრეთვე, რომ ბ. ნაზაროვმა და ო. გრიღნევამ სტატიაში „დრამატურგიისა და თეატრის ჩამორჩენის საკითხისათვის“ (ყურნალი „ვოპროსი ფილოსოფი“, № 5, 1956) დამაზინჯებულად, არასწორად გან-

მარტეს კულტურის დარგების პარტიული ხელმძღვანელობის, შემოქმედებითი თავისუფლების საკითხები.

ხალხმა, პარტიამ, მისმა ლენინურმა ცენტრალურმა კომიტეტმა მკაცრად და სამართლიანად დაგმეს ამ ვაიკრიტიკოსების „ღებულეებები“.

ესთეტიკაში თანამედროვე რევიზიონისტები: ხუ ფინი (ჩინეთი), გ. ლუკაჩი (უნგრეთი), ი. ვიდმარი (იუგოსლავია), მ. ვერლი (შვეიცარია), თ. მანრო (აშშ), ა. ლეფევრი (საფრანგეთი) და სხვები ილაშქრებენ საბჭოთა ხელოვნების ფილოსოფიური საფუძვლის — ასახვის ლენინური თეორიის წინააღმდეგ. ამ ლაშქრობას ისინი ზოგჯერ ფარავენ ლაყბობით იმის შესახებ, რომ ხელოვნებისათვის არ არის საჭირო რაიმე თეორია, იგი უნდა შეიცვალოს მოვლენებისა და ფაქტების უბრალო აღწერით, ემპირიზმით. საქმე ის არის, რომ ასახვის ლენინური თეორია ფილოსოფიურად აბაბუთებს რეალიზმს ხელოვნებაში, საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებათა მართალ ასახვას, საზოგადოების აუცილებელ გარდაქმნას სოციალიზმის გზით. ასახვის ლენინურ თეორიაზე რევიზიონისტების თავდასხმაში არ შეიძლება არ დავინახოთ მათი მისწრაფება გაამართლონ ბურჟუაზიული, ფორმალისტური, აბსტრაქციონისტული ხელოვნება, დასახონ იგი თანამედროვე ხელოვნების განვითარების მთავარ გეზად, ააცდინონ მხატვრები სადღეისო პრობლემებს, ხალხისადმი სამსახურს. ეს გასაგებიც არის. თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნება, რომელიც იმპერიალიზმის რეაქციული იდეოლოგიის მატარებელია, დამახინჯებულად ასახავს სინამდვილეს. ემსახურება რა მმართველი წრეების ინტერესებს, იგი ყოველ ღონეს ხმარობს იმისათვის, რომ მიაძინოს, მოშხამოს ადამიანის გონება, მოახდინოს ადამიანის დემორალიზაცია, მოუწყოს მას საკუთარი ღირსების გრძნობა, ჩაკლას ადამიანში ყოველივე ადამიანური და გამოაცოცხლოს მასში ყველაზე ჭეენა ინსტინქტები.

თანამედროვე ფორმალისტურ, მოდერნისტულ ხელოვნებას, მის უკიდურეს რეაქციულ ფრთას—აბსტრაქციონიზმს წი-

ნამორბელები ჰყავდა სიმბოლისტების, იმაჟინისტების, დეკადენტების, ყველა ჯურის ფორმალისტების სახით.

სიმბოლისტები თვლიდნენ, რომ არსებობს ორი სამყარო: რეალური სამყარო, რომელიც ჩვენს გარშემოა და იდეალური სამყარო, რომელიც რეალური სამყაროს მიღმა იმყოფება. მათი აზრით, ეს იდეალური, ჩვენს მიღმა არსებული ქვეშარბიტი სამყაროა, ხოლო რეალური იდეალური სამყაროს ზოგიერთი მხარის უბადრუკი ანარეკლია. სიმბოლისტები ლაპარაკობდნენ ადამიანის შემეცნების ორ გზაზე: პირველი—ლოგიკური, კაუზალური შემეცნების გზა, რომელსაც შეუძლია გამოიკვლიოს რეალური სამყაროს მხოლოდ გარეგანი მოვლენები, ხოლო მეორე — ინტუიტური შემეცნების გზა, რომელსაც უნარი შესწევს გამოიყვანოს ადამიანი სამი განზომილებიდან და შეიქრას იდეალურ არსებათა სამყაროში. პირველი გზა მეცნიერული შემეცნების გზაა, მეორე კი ხელოვნებისა. ამ მეორე გზას, სიმბოლისტების აზრით, შეუძლია ამოხსნას სამყაროს ნამდვილი დედაარსი.

ამ ეგრეთწოდებულ თეორეტიკოსებს აზრით, სიმბოლო წარმოადგენს დამაკავშირებელ ხიდს ორ, რეალურ და იდეალურ, სამყაროს შორის. დეკადენტები ესწრაფვოდნენ არა იმას, რომ აესაზნათ რეალური სინამდვილე მხატვრულ ნაწარმოებებში, არამედ იმას, რომ გაღმრეცათ თავიანთი ვიწრო, სუბიექტური განცდები და შთაბეჭდილებანი. სინამდვილე მათთვის წარმოადგენდა მეტად ცვალებად, არამდგრად სუბიექტურ შეგრძნებათა კომპლექსს. სიმბოლისტები ცდილობდნენ სხვადასხვა ხრიკებით შეეერთებინათ ფილოსოფია, ესთეტიკა და რელიგია და ამასთანავე ისწრაფვოდნენ დაემტკიცებინათ, რომ იდეალურ არსებათა სამყარო რელიგიურ იდეათა სამყაროა.

სიმბოლიზმის, დეკადენტობის ფილოსოფიურ საფუძველს წარმოადგენდნენ დასავლეთის სხვადასხვა რეაქციული ფილოსოფიური სისტემები, რომლებიც იშვენენ იმპერიალიზმის ეპოქაში, უპირველეს ყოვლისა, ნეოკანტიანობის ყოველგვარი სახეობანი—ემპირიოკრიტიციზმი, ბერკლიანობა, ემპირიოსიმბოლიზმი და ა. შ.

ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის წინათ ამ ფილოსოფიური უწმინდურობის განადგურების, მის საბოლოო დასაძარების კეთილშობილი ამოცანის შესრულებას ხელი მოჰკიდა ვლადიმერ ილიას ძე ლენინმა. 1909 წელს იგი გამოვიდა მარქსისტული ფილოსოფიური მატერიალიზმის კლასიკური ნაწარმოებით, თავისი გენიალური წიგნით — „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“. ვ. ი. ლენინმა ყოველმხრივ, გამანადგურებელი კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა ბურჟუაზიული იდეალისტური ფილოსოფიის უახლესი ხრიკები, დიალექტიკური მატერიალიზმის თვალაზრით განაზოგადა ახალი აღმოჩენები ბუნებისმეტყველებაში, განსაკუთრებით ფიზიკაში, განავითარა და წინ წააწია მარქსისტული ფილოსოფიური მატერიალიზმი.

თავის წიგნში ვ. ი. ლენინმა ცხადყო, რომ მახი, ავენარიუსი და სხვა ბურჟუაზიული ფილოსოფოსები, ვაკვიროდნენ რა ახალი ფილოსოფიურ თეორიის „აღმოჩენაზე“, რომელიც თითქოსდა მატერიალიზმზე მაღლა დგას, ფაქტიურად ქექავდნენ დიდი ხნის მოძველებულ იდეალისტურ ნაგავს ახალი ფირნიშით. „ემპირიოკრიტიციზმის“ სახელწოდებით ისინი ერთგვარი სახეცვლილებით აღადგენდნენ მე-18 საუკუნის ინგლისელი ეპისკოპოსს, ბნელეთის მოციქულობის თავგამოდებული დამცველის ჯორჯ ბერკლს ფილოსოფიას. ვ. ი. ლენინმა ცხადყო, რომ ემპირიოკრიტიციზმის ფილოსოფიის ამოსავალი პუნქტია სუბიექტური იდეალიზმი, რომლის დედაარსი ის არის, რომ თითქოს საგნები არ არსებობენ ობიექტურად, ადამიანის ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად, არამედ არსებობენ მხოლოდ ადამიანთა აღქმებში, შეგრძნებებში, რომ არ არსებობენ ბუნების ობიექტური კანონები და ა. შ.

„მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ ვ. ი. ლენინმა მოგვცა გენიალური განზოგადება ყოველივე მნიშვნელოვანისა და არსებითისა, რაც შექმნილ იქნა რევოლუციური ბრძოლისა და მეცნიერების განვითარების გამოცდილებით ენგელსის გარდაცვალებიდან ამ ნაშრომის გამოქვეყნებამდე განვლილ პერიოდში.

ჩვენი შეგრძნებანი, ჩვენი ცნობიერება მხოლოდ ს ა ხ ე ა

გარეგანი სამყაროსი, და თავისთავად გასაგებია, რომ ასახვას არ შეუძლია ასახულის დამოუკიდებლად იარსებოს, მაგრამ ასახული არსებობს ამსახველის დამოუკიდებლად¹.

„მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ ვ. ი. ლენინმა ჩამოაყალიბა და შემდგომ განავითარა მარქსისტული ფილოსოფიის ძირითადი საკითხები: სამყაროს მატერიალურობის, მისი ობიექტურობის, ე. ი. ადამიანის ცნობიერებამდე და მისგან დამოუკიდებლად სამყაროს არსებობის შესახებ, ბუნებისა და საზოგადოების კანონთა ობიექტური ხასიათის შესახებ; დიალექტიკური მატერიალიზმის შემეცნების თეორიის ძირითადი დებულებები: შემეცნების, როგორც ობიექტური მატერიალური სამყაროს ასახვის, ამ ასახვის კანონებისა და ფორმების, ობიექტური, აბსოლუტური და შეფარდებითი კეშმარიტების შესახებ, პრაქტიკის როგორც შემეცნების საფუძვლია და კეშმარიტების კრიტერიუმის შესახებ და ა. შ.

ვ. ი. ლენინი წიგნში განსაკუთრებულ ადგილს უთმობს შემეცნების მარქსისტული თეორიის საკითხებს. ეს თეორია მან ჩამოაყალიბა და განავითარა ახალი ისტორიული პირობების შესაბამისად. სწორედ ამიტომ მას სამართლიანად უწოდებენ ასახვის ლენინური თეორიას.

ვ. ი. ლენინმა გენიალურად ჩამოაყალიბა კეშმარიტების შემეცნების კლასიკური ფორმულა „ცოცხალი კერეტიდან აბსტრაქტული აზროვნებისაკენ და აქედან პრაქტიკისაკენ — ასეთია კეშმარიტების შემეცნების, ობიექტური რეალობის შემეცნების დიალექტიკური გზა“².

ასახვის ლენინური თეორია გვასწავლის დავინახოთ ხელოვნებაში ცხოვრების სწორი, მისი განვითარების მნიშვნელოვანი მხარეები, საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის, ადამიანთა ხასიათების მრავალფეროვ-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 75.

² ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 38, გვ. 161, რუსული გამოცემა.

ხედა, მაგრამ შეეცნობა პასიური აქტი რო-
დია, ასახვა მექანიკური, მკვდარი / ასახვა
როდია.

„... (ადამიანის) კულის მიდგომა ცალკეული ნივთისადმი მი-
სრ ტვიფრის (ცნების) გადაღება არ არის უბრალო, უშუ-
ალო, სარკისებრ-მკვდრული აქტი, არამედ რთული, გაორებუ-
ლი, ზიგზაგისებური აქტია, რომელიც შეიცავს ცხოვრე-
ბისაგან ფანტაზიის გაფრენის შესაძლებლობას. ეს კიდევ ცო-
ტაა: აბსტრაქტული ცნების, იდეის ფანტაზია... გადაქ-
ცევის შესაძლებლობას“¹.

ხელოვნების საგანი მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისა
და ფორმის ობიექტური საფუძველია, მაგრამ ხელოვნების საგ-
ნისა და მისი იდეური შინაარსის გაიგივება არ შეიძლება. საქ-
მე ის არის, რომ ხელოვნება, როგორც ვ. ი. ლენინი აღნიშ-
ნავდა, არ მოითხოვს ჩვეთვალთ მისი ნაწარმოებები სინამდვი-
ლედ და ეს გამოწვეულია იმით, რომ ხელოვნებაში გამოხატუ-
ლი ცხოვრება წარმოადგენს ობიექტური რეალობის ასახვას,
ხოლო მხატვრული ასახვა საჭიროა განვასხვავოთ სინამდვილი-
საგან, ამსახველი საგნისაგან. „საზოგადოებრივი ცხოვრება, —
აღნიშნავდა ვ. ი. ლენინი, — ასახავს საზოგადოებრივ ყო-
ფიერებას, — აი რაში მდგომარეობს მარქსის მოძღვრება. აჰ-
ახვა შეიძლება დაპალოებით სწორი პირი იყოს ასახულისა, მაგ-
რამ იგივეობაზე ლაპარაკი აქ უაზრობაა“².

შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“, მაგალითად,
მოქმედებენ პერსონაჟები, რომელთა ზუსტი შესატყვისები სი-
ნამდვილიდან არ არიან აღებულნი, მაგრამ ეს იმის არავითარ
საფუძველს არ გვაძლევს, რომ ჩვეთვალთ შოთას უკვდავი
ქმნილება ცხოვრებისეულ სიმართლეს მოკლებულ ნაწარ-
მოებად.

ხოცს ასხამს რა ცხოვრებისეულ სიმარ-
თლეს, ხელოვნება მხატვრულ სახეებში

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 38, გვ. 370.

² ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 411.

განაზოგადებს რეალურ ცხოვრებისეულ მოვლენებს. ქუშმარიტი მხატვარი სინამდვილის მოვლენების პირებს კი არ იღებს, არამედ, შექმენების მიზნისა და თავისი ნიჭის ხასიათის შესაბამისად ამ სინამდვილიდან არჩევს გარკვეულ მხარეებს, რომლებზეც ამახვილებს თავის ყურადღებას, თავისი ფანტაზიის პრიზმაში იღეუურად გაიზრებს და წარმოსახავს გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში. ამიტომ ერთი და იგივე საგანი სხვადასხვა მხატვრის შემოქმედებაში სხვადასხვანაირ განსახიერებას იღებს.

ასაზვის ლენინური თეორია წარმოადგენს ფილოსოფიურ საფუძველს კულტურის ყველა დარგის, მათ შორის ხელოვნებისა და მხატვრული ლიტერატურის, გაგებისა და შესწავლისათვის. მასში მოცემულია მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის იმ უმნიშვნელოვანესი დებულების დასაბუთება, რომლის თანახმად ხელოვნების წყაროს სინამდვილე წარმოადგენს, რომ ყოველი მხატვრული ნაწარმოები ცხოვრების მოვლენების ასახვაა. ასაზვის მატერიალისტური თეორია წარმოადგენს ურყევ საძირკველს, რომელზეც დამყარებულია სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ყველა უმნიშვნელოვანესი პრინციპი.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა რეალიზმს განაზღვრავს როგორც ტიპურ გარემოში ტიპური ხასიათების წარმოსახვის სისწორეს. ვ. ი. ლენინმა ტიპურობის პრობლემა შესანიშნავად მონიშნა ინესა არმანდისადმი გაგზავნილ წერილში (1915 წ.). იგი აღნიშნავდა, რომ ხელოვნებაში მთავარია „ინდივიდუალური გარემოება, მოცემული ტიპების ხასიათებისა და ფსიქიკის ანალიზი“. ასაზვის ლენინური თეორია მეცნიერულად ასაბუთებს ტიპურში საერთოსა და ინდივიდუალურის ერთიანობას. ტიპიზაცია — სამყაროს ათვისების სპეციფიკური მხატვრული საშუალებაა, რომელიც ობიექტური შინაარსის განზოგადებისა და ინდივიდუალიზაციის,

აბსტრაქტიზმისა და კონკრეტიზაციის განუყოფელ ერთიანობას წარმოადგენს. სწორედ ამ საფუძველზეა შექმნილი მსოფლიო ხელოვნების კლასიკური მხატვრული სახეები. ტიპიზაცია არ არის მარტო განზოგადება ან ინდივიდუალიზაცია. ტიპიზაცია განზოგადებისა და ინდივიდუალიზაციის ერთიანობაა.

ასახვის ლენინური თეორია წარმოადგენს საფუძველს მხატვრული სახის რაობის განსაზღვრისათვის, იმის გაგებისათვის, რომ რეალური სინამდვილე ხელოვნებაში აისახება გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში, რომ ზოგადი თავის ხორცშესხმას პოულობს ინდივიდუალურ ხასიათში ან მოვლენაში. ცხოვრების შემოქმედებითი გამოხატვის პროცესში მხატვარი სინამდვილეს აახავს, მაგრამ იგი აისახება მხატვრულ სახეებში.

ვ. ი. ლენინი კომენტარს უკეთებდა ჰეგელის აზრს და აღნიშნავდა, რომ ცხოვრების შემეცნების სიღრმე მოქცეულია ისეთ საყოველთაოში, რომელიც განასახიერებს განსაკუთრებულს, ინდივიდუალურს, ცალკეულის სიმდიდრეს, განსაკუთრებულსა და ცალკეულის მთელ სიმდიდრეს.

„ზოგადი არსებობს, — აღნიშნავდა ვ. ი. ლენინი, — მხოლოდ ცალკეულში, ერთეულის შემეცნებით. ყოველივე ცალკეული (ასე თუ ისე) არის ზოგადი. ყოველრვე ზოგადი არის (ნაწილი ან მხარე ანდა არსი) ცალკეულისა“.

რეალისტური ხელოვნების ამოცანა იმაში მდგომარეობს, წერდა მ. გორკი, რომ „ასახო... გამოხატო ცხოვრების სურათები და წარმოსახო ქვეშარიტებანი სახეებში — ხასიათებში, ადამიანთა ტიპებში“. ამრიგად, მხატვრული ტიპი ხელოვნებისათვის ქვეშარიტების გამოხატვის სპეციფიკური ფორმაა. მხატვრულ სახეს აქვს უშუალოდ უპირატესობა. ემოცია — მეცნიერული ქვეშარიტების ათვისების პროცესში უკანა პლანზეა.

ბურჟუაზიული ესთეტიკის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა მისწრაფება, მოსწყვიტოს ხელოვნება და ლიტერატურა იდეოლოგიის სხვა ფორმებს, პრინციპულად დაუპირისპიროს იანინ ხელოვნებას. ჯერ კიდევ ი. კანტი მშვენიერების დედაარსს იმაში ხედავდა, რომ იგი უნდა მოგეწონდეს ყოველგვარი შეგნების გარეშე, და ამტკიცებდა, რომ გემოვნების სა-

კითხი დამოუკიდებელი უნდა იყოს ყოველგვარი „პარტიული ინტერესისაგან“. რეაქციული ბურჟუაზიული ესთეტიკა ცდილობდა და ახლაც ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მხოლოდ მაშინ, როდესაც ხელოვნებას არავეითარი შემეცნებითი მომენტი არა სდევს თან, როდესაც იგი დაკავშირებული არ არის არავეითარ მორალურ კრიტერიუმთან, იგი ხდება, თითქოსდა ხელოვნებად „სიტყვის სრული მნიშვნელობით“.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა გამომდინარეობს სამყაროს შეცნობადობის შესახებ დიალექტიკურ-მატერიალისტური გნოსეოლოგიის ძირითადი თეზისიდან. სინამდვილე ადამიანმა შეიძლება შეიცნოს სხვადასხვა მხრიდან და სხვადასხვაგვარ თვისებებში. მაგრამ ეს არავეითარ შემთხვევაში არ უარყოფს ობიექტური კეშმარიტების არაებობას. ამ დებულებაშია ჩაქსოვილი მეცნიერებისა და ხელოვნების შინაგანი ერთიანობის საფუძველი.

მაგრამ, როგორც ვ. ი. ლენინმა გვიჩვენა თავის წიგნში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“, ადამიანის მიერ ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენათა უსასრულო სხვადასხვაობის შეცნობა ემორჩილება ყველა თავის ფორმაში შემეცნების ერთიან კანონებს. ასახვის ლენინური თეორიიდან გამომდინარეობენ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის მთელი რიგი ფუძემდებლური დებულებები: კულტურისა და კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, კულტურის კლასობრივი ხასიათის შესახებ, ხელოვნების პარტიულობის, ხალხურობის, ხელოვნების, როგორც ობიექტური სინამდვილის ასახვის გარკვეული ფორმის შესახებ, ხელოვნების, როგორც სამყაროს გარდაქმნის საშუალების, უდიდესი შემეცნებითი, აღზრდელობით-აქტიური როლის შესახებ, პრაქტიკის, როგორც მსატვრული წარმოსახვის კეშმარიტების კრიტერიუმის შესახებ და სხვ. ასახვის მატერიალისტური თეორია მოიცავს შემოქმედებულ რეალისტური მეთოდის ფილოსოფიურ დასაბუთებას.

ვ. ი. ლენინის ცნობილი სტატიები ლ. ტოლსტოის შესახებ, მათში გარჩეული პრობლემებისა და დაწერის დროის მიხედვით, უშუალოდ უკავშირდებიან გენიალურ ნაშრომს „მატე-

რიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმს“. დიდი რუსი მწერლის შემოქმედების კონკრეტულ მაგალითებზე მოცემულია ხელოვნებაში ასახვის მატერიალისტური თეორიის გამოყენების უბედულო ნიმუშები. ხელოვნების მოვლენებისადმი ლენინის შეხედულებათა თავისებურება გასაგები ხდება ასახვის თეორიის — შექცენების მატერიალისტური თეორიის „სულისა და გულის“ მიხედვით.

„... თუ ჩვენს წინაშე მართლაც დიდი მხატვარია, — წერდა ვ. ი. ლენინი ლ. ტოლსტოის შესახებ, — მას თავის ნაწარმოებებში უნდა აესახა რევოლუციის თუნდაც ზოგიერთი არსებითი მხარე“¹. ამ დებულებას დიდი თეორიული მნიშვნელობა აქვს, რადგან გვიჩვენებს, თუ როგორ უნდა გამოვიყენოთ ასახვის თეორია ხელოვნების, მხატვრული ლიტერატურის საკითხებისადმი.

ახსიათებდა რა ლუნაჩარსკის ღვთისმშენებლობისდროინდელ ესთეტიკურ შეხედულებებს, ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა ემპირიოკრიტიციზმის ფილოსოფიასთან მათ იდეურ ნათესაობაზე. „ბრმა უნდა იყო, — ამბობდა ვ. ი. ლენინი, — რომ იდეური ნათესაობა ვერ დაინახო ლუნაჩარსკისეულ „ადამიანის უმალღესი პოტენციების გაღმერთებასა!“ და ბოგდანოვისეულ მთელი ფიზიკური ბუნების ნაცვლად ფსიქიკურის „საყოველთაო ჩასმას“ შორის. ეს ერთი და იგივე აზრია, ერთ შემთხვევაში უფრო ესთეტიკური თვალსაზრისით გამოხატული, ხოლო მეორეში — გნოსეოლოგიური“².

ვ. ი. ლენინმა „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ მოჰყავს მაგალითები, რომლებიც ამტკიცებენ ასახვის თეორიის მნიშვნელობას რეალიზმის ფილოსოფიური დასაბუთებისათვის. ამ პრობლემას უკავშირდება ლენინის გენიალური ნაშრომის ის ადგილები, სადაც მოცემულია ცნობილი მაზისტის იოსებ პეტროლდის შეხედულებათა კრიტიკა. ეს გერმანელი ემპირიოკრიტიკოსი დეკადენტური ესთეტიკის ერთ-ერთი

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 15, გვ. 236.

² ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 441.

თვალსაჩინო თეორეტიკოსი იყო. იგი, ისევე, როგორც მისი თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკის აპოლოგეტები, აგრეთვე ჩვენი დროის მოღერნისტული, აბსტრაქციონისტული ხელოვნების დამცველები, უარყოფდა ხელოვნების კავშირს ცხოვრებასთან, მის შემეცნებით და აღმზრდელობით ფუნქციას, იცავდა პოეტური ფანტაზიის სრულ თვითნებობას, ამტკიცებდა ხელოვნებაში სიმბაზიკის იდეალიზაციის შესაძლებლობას, ამდენად აცინებდა მშვენიერებას, ყოველგვარ ზღვარსა შლიდა კეთილსა და ბოროტს, მოწინავესა და ჩამორჩენილს, ჭეშმარიტსა და არაჭეშმარიტს შორის.

ი. პეტროლდი ნაშრომში „სამყაროს პრობლემა პოზიტივისტური თვალსაზრისით“ (1906) წერდა: „ხელოვნებას საქმე აქვს ადამიანის ესთეტიკურ მოთხოვნილებებთან. ისინი მხოლოდ და მხოლოდ ემსახურებიან ტკობის მოთხოვნილებას, ნახვისა და მოწმენის მოთხოვნილებას, შემეცნებითი მოღვაწეობა ამ შემთხვევაში ჩუმი წინაპირობაა და არა მიზანი: ხელოვნების ნაწარმოებებს მიზანი როდია ასწავლოს ადამიანს... გაგვაცნოს სამყარო, გააშუქოს საგნებისა და მოვლენების ლოგიკური და მიზეზობრივი კავშირი — ეს უხსოვარი დროიდან მხოლოდ მეცნიერების ამოცანაა. ხელოვნება ვერავითარ შემთხვევაში ვერ შეძლებს მეცნიერებაზე ღრმად განჭვრიტოს სამყაროს ურთიერთდამოკიდებულების დედაარსი: წინააღმდეგ შემთხვევაში მან უარი უნდა თქვას თავის თავზე და გადაიქცეს მეცნიერებად“.

ხელოვნების შემეცნებითი და აღმზრდელობითი როლის უარყოფის კონცეფციაში პეტროლდიც და სხვა ემპირიოკრიტიკოსები იმეორებდნენ თავიანთ წინამორბედების, რეაქციული იდეალისტური ფილოსოფიის კერპების — იოჰან გოტლიბ ფიხტეს, არტურ შოპენჰაუერისა და ფრიდრიხ ნიცშეს შეხედულებებს.

ვ. ი. ლენინმა გამოააშკარაა ი. პეტროლდის სუბიექტივისტურ-იდეალისტური თეორია, რომელიც ავითარებდა ი. კანტის მიერ ხელოვნების როგორც ყოველგვარ პრაქტიკულ მოტივს მოწყვეტილი მოვლენის თეზისს, უარყოფდა ყოველგვარ

კანონზომიერებას, შემთხვევითობას, მიზეზობრიობას, აუცილებლობას საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და ხელოვნებაში.

ცნობილია, რომ რეალიზმისათვის ხელოვნებაში დამახასიათებელია მსაწრაფება მოძებნოს სხვადასხვა ფაქტის კავშირ-ურთიერთობა და განსაზღვროს მათი ადგილი, მნიშვნელობა მოვლენათა შორის, განაცალკევოს მნიშვნელოვანი შემთხვევითისაგან, ახალი ძველსაგან. იდეალიზტური ესთეტიკის დამცველების აზრით, სამყარო წარმოადგენს ქაოსს, და ამდენად მოკლებულია კანონზომიერებას და ხელოვნების საშუალებით აღამიანს წესრიგი შეაქვს რეალურ სინამდვილეში.

ვ. ი. ლენინმა სასტიკად გააკრიტიკა ემპირიოკრიტიკოსები კარლ პირსონი და იოსებ პეტროლდი, რომლებიც ამართლებდნენ თვითნებობას ბუნებასა და ხელოვნებაში.

„პოეტებიცა და მატერიალისტებიც, — წერდა კ. პირსონი, — რომელიც ისე ლაპარაკობენ ბუნებაზე, თითქოს იგი ადამიანის ბატონი იყოს, ძალიან ხშირად ივიწყებენ, რომ მოვლენათა წესრიგი და სირთულე, რომელიც მათს აღტაცებას იწვევს, ადამიანის შემეცნებითი უნარის პროდუქტებია, ყოველ შემთხვევაში არა ნაკლებ, ვიდრე მისი საკუთარი მოგონებები და აზრები“¹. კ. პირსონი ამ დებულებით ცდილობდა დაემტკიცებინა დეკადენტების შიერ ცხოვრების სინამდვილის დამახინჩების უფლებამოსილება ხელოვნებაში.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული თეზისია ემპირიოკრიტიციზმის მიერ თავის ღრობზე „ჩამოყალიბებული“ დებულება, რომლის თანახმად შეუძლებელია ხელოვნებაში მოიძებნოს რაიმე განსაზღვრული ობიექტური გამართლება გმირთა ხასიათებისა და მოქმედების განვიწარებაში. ი. პეტროლდის აზრით, შეუძლებელია „ფსიქიკურ მოვლენათა ერთმნიშვნელოვანი განსაზღვრულობა“, რადგან შემოქმედებითი ფანტაზია მუდამ ინდივიდუალისტურია, ყოველთვის გამონაკლისებს ქმნის.

„შეიძლება ჩემს წინაშე დაიმოწმონ, — გადმოსცემს ვ. ი. ლენინი ამ იდეალისტურ დებულებას, — ისტორიის მოვლენათა

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 296.

მოტივაცია ან ხასიათის განვითარება პოეზიის ნაწარმოებებში? თუ ჩვენ ყურადღებით დავაკვირდებით, დავინახავთ ერთმნიშვნელოვანობის უქონლობას. არ არსებობს არც ერთი ისტორიული მოვლენა და არც ერთი დრამა, სადაც ჩვენ არ შეგვეძლოს წარმოვიდგინოთ, რომ მისი მონაწილენი მოცემულ ფსიქიკურ პირობებში სხვაგვარად არ მოქმედებდნენ“¹.

ი. პეტროლღი წმინდა წყლის მეტაფიზიკოსია, რომელსაც წარმოდგენაც არა აქვს შემთხვევითისა და აუცილებელის განსხვავების რელატურობაზე. ვ. ი. ლენინი აცამტვერებს ი. პეტროლღის დებულებას მხატვრულ შემოქმედებაში შემთხვევითობისა და აუცილებლობის შესახებ და მას უკადრესად რეაქციულს უწოდებს. ამ შეხედულების დედაარსი ბუნების ობიექტური კანონზომიერების უარყოფაში მდგომარეობს.

„მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ ვ. ი. ლენინმა გამანადგურებელი ლახვარი ჩასცა ეგრეთწოდებულ სიმბოლოების, იეროგლიფების თეორიას. როგორც ცნობილია, ამ თეორიის თანახმად, ადამიანის შეგრძნებანი და წარმოდგენანი ნამდვილი საგნებისა და ბუნების პროცესების პირები, გამოსახულებანი კი არ არიან, არაჰედ პირობითი ნიშნები, სიმბოლოები, იეროგლიფები. ამ თეორიის ერთ-ერთი დიდი წარმომადგენელი გახლდათ ფრანგი ბუნებისმეტყველი ჰელმპოლცი.

ვ. ი. ლენინმა თავის წიგნში ასახვის მატერიალისტური თეორიის დასაბუთებისას ნათლად და დამაჯერებლად გვიჩვენა, რომ გამოხატულება სავსებით ვერ შეედრება მოდელს, რომ გამოხატულება აუცილებლად და გარღვევალად გულანხმობს „გამოხატვის“ ობიექტურ რეალობას. სიმბოლო, იეროგლიფი, „პირობითი ნიშანი“ ისეთი ცნებებია, რომელთაც შეშეცნების თეორიაში აგნოსტიციზმის ელემენტი შემოაქვთ. თუ შეგრძნებანი საგანთა გამოხატულებები კი არ არიან, არამედ მხოლოდ მათი ნიშნები ან სიმბოლოებია, რომელთაც „არავითარი მსგავსება“ არა აქვთ მათთან, მაშინ გარეგანი

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი ტ. 14, გვ. 199—200.

საგნების არსებობა საეჭვო ხდება, ვინაიდან ნიშნები ანუ სიმბოლოები შეიძლება მოჩვენებითს საგნებსაც ეხებოდეს. იეროგლიფების თეორიის ლენინისეულ კრიტიკას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თანამედროვე იეროგლიფიზმის, ისეთი თეორიის წინააღმდეგ ბრძოლაში, რომელსაც თავგამოდებით ქადაგებს სემანტიკური და სხვა რეაქციული იმპერიალისტური ფილოსოფია და ესთეტიკა.

აქ საჭიროდ მიგვაჩნია შევეხოთ სიმბოლოსა და ხელოვნებაში სიმბოლიზმის ცნებებს. ბუნებრივია, რომ ცნება სიმბოლო გაცილებით ფართოა, ვიდრე მიმდინარეობა სიმბოლიზმი ხელოვნებაში. სიმბოლოებს გარკვეული ადგილი უჭირავთ ცხოვრების მხატვრულ ასახვაში. ზოგიერთი სიმბოლო-რა სახე ხელოვნებაში დიდ ემოციურ ზემოქმედებასაც კი აღწევს. მაგალითად, ბოაკილმონსნილი პროპეტე პ. შელისთან გამოხატავდა განთავისუფლებული კაცობრიობის სიმბოლოს, პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი ვ. ჰიუგოსათვის წარმოადგენდა შუა საუკუნეების საფრანგეთის სიმბოლოს, მ. გორკის ქარიშხალა მომავალი რევოლუციის სიმბოლო იყო და ა. შ. განსაკუთრებული გამოყენება აქვთ სიმბოლოურ სახეებსა და სიმბოლოურ ემბლემებს მონუმენტურ ქანდაკებაში, ფერწერაში, პლაკატში, დეკორაციულ ხელოვნებაში. მაგალითად, მუშისა და კოლმეურნის სახეები ვ. მუხინას ქანდაკებაში განასახიერებენ მუშათა კლასისა და გლეხობის კავშირის იდეას, თეთრი მტრედის გამოსახულება წარმოადგენს მშვიდობის სიმბოლოს და ა. შ.

მაგრამ სულ სხვაა სიმბოლიზმი, როგორც მიმდინარეობა ხელოვნებაში. ამ ანტირეალისტურმა, დეკადენტურმა, რეაქციულმა მიმდინარეობამ, რომელიც აღმოცენდა პარიზის კომუნის დაცემის შემდეგ საფრანგეთში (პოეტები პ. ვერლენი, ს. მალარმე და ა. შ.), ფართო გავრცელება პოვა სხვა ქვეყნებშიც მეოცე საუკუნის დამდეგს.

ვ. ი. ლენინმა თავისი ნაშრომით „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ გამანადგურებელი ლახვარი ჩასცა სიმ-

ბოლიზმისა და დეკადენტობის ფილოსოფიურ საძირკველს, ქვა-ქვაზე არ დატოვა ამ „უაბლესი“ ფილოსოფიური სისტე-
მიდან.

ვ. ი. ლენინი უაჩყოფდა სიმბოლოს, სუბიექტურ ნიშანს, იეროგლიფს, როპელიც ცვლიდა სამყაროს შემეცნებას და არაფერს გამოხატავდა. სიმბოლოს, განმარტავდა ვ. ი. ლენინი, შეუძლია აღნიშნოს არა მარტო არსებული საგნები, არამედ რელიგიური; პათოლოგიური წარმოდგენები, განცდები და ა. შ. შემთხვევათი-როდია, რომ თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის ერთ-ერთი გავრცელებული „თეორიის“, ეგრეთწოდებული ნეოთომიზმის აზრით, რომლია მამამთავრად ფრანგი ბურჟუაზიული რეაქციონერი ფილოსოფოსი-იდეალისტი, კათოლიკური ეკლესიის აქტური მოღვაწე, ამჟამად ამერიკის შეერთებულ შტატებში მცხოვრები 83 წლის უკმაართენი ითვლება, ხელოვნების სურათები „ღვთაების სიმბოლოებს“ განასახიერებენ.

ვ. ი. ლენინმა განავითარა და დაიცვა მარქსისტული დებულება ფილოსოფიის, ხელოვნების, ლიტერატურის, იდეოლოგიის პარტიულობის შესახებ. ასახვეს ლენინური თეორია გვასწავლის დავინახოთ ხელოვნებაში ცხოვრების სწორი, მისი განვითარების მნიშვნელოვანი მხარეების, საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის, ადამიანთა ხაიათების მრავალფეროვნების შეცნობის მძლავრი საშუალება.

ადამიანის შეგნება არა მარტო ასახავს ობიექტურ სინამდვილეს, სამყაროს, არამედ ხელს უწყობს მის გარდაქმნას. დიალექტიკური მატერიალიზმი გულისხმობს პარტიულობას, გვაავალდებს ცხოვრების მოვლენების ყოველგვარი შეფასებისას აშკარად დავდგეთ გარკვეული საზოგადოებრივი ჯგუფის, კლასის პოზიციებზე. ამასში მდგომარეობს ხელოვნების კომუნისტური პარტიულობის ლენინური პრინციპის დედაპარსი.

სიტყვებში იმის შესახებ, რომ არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო, რომ

არ შეიძლება არსებობდეს ზეკლასობრივი, არაპარტიული ხელოვნება, — მოცემულია ასახვის ლენინური თეორიის კიდევ ერთი ბრწყინვალე დასაბუთება.

საბჭოთა ხელოვნების ყველა წარმატება, ხელოვნებისა, რომელმაც ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა მსოფლიოს კულტურის საგანძურში, მოპოვებულია კომუნისტური პარტიის მუდმივი მზრუნველობის შედეგად. პარტია ყოველდღიურად ზრდის კულტურის მოღვაწეებს, უდიდესი გულისყურითა და ყურადღებით წარმართავს მათს მოღვაწეობას ხალხისადმი უანგარო სამსახურის სულისკვეთებით.

საბჭოთა სოციალისტური საზოგადოების ძალა კომუნისტური პარტიისა და ხალხის ერთიანობაშია. კომუნისტური პარტიის პოლიტიკა, რომელიც ხალხის ძირეულ ინტერესებს გამოხატავს, საბჭოთა საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი წყობილების სასიცოცხლო საფუძველს შეადგენს. ამიტომ დიდი შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ჩვენს საბჭოთა პირობებში ისე შეიძლება ემსახურებოდეს ხალხს, რომ აქტიურად არ მონაწილეობდეს კომუნისტური პარტიის პოლიტიკის განხორციელებაში. შეუძლებელია გასურდეს ხალხთან ერთად იარო ისე, რომ არ იზიარებდეს პარტიის შეხედულებებს, მის პოლიტიკურ ხაზს. ვისაც სურს ხალხთან იყოს, იგი მუდამ იქნება პარტიისთან. ვინც მტკიცედ დგას პარტიის პოზიციებზე, ის მუდამ იქნება ხალხთან. ხელოვნების კომუნისტური პარტიულობა, როგორც გვასწავლიდა ვ. ი. ლენინი, ხალხურობის უმაღლესი ფორმაა. პარტიულობაში მთელი ძალით იჩენს თავს ხელოვნების აქტიურ-გარდაამქმნელი როლი, საზოგადოებრივი მნაშენელობა.

კომუნიზმის იდეალებისათვის, ხალხის ბედნიერებისათვის ბრძოლა საბჭოთა მხატვრის, საბჭოთა მწერლის მიზანს წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ ხალხისადმი სამსახური თავისუფლად, ძალდაუტანებლად, საკუთარი რწმენით, სულისა და გულის კარნახით საბჭოთა ხელოვნანის მოწოდებაა. ძალზე კარგად თქვა ამის შესახებ გამოჩენილმა საბჭოთა მწერალმა მ. შოლოხოვმა:

„ჩვენზე, საბჭოთა მწერლებზე, ავგული მტრები საზღვარ-

გარეთ აზობენ, რომ თითქოსდა ვწერთ ჩვენ პარტიის მინიშნებით. საქმე ცოტა სხვაგვარად არის. თვითეული ჩვენგანი წერს თავისი გულის მინიშნებით, ხოლო ჩვენი გულები ეკუთვნიან პარტიასა და მშობლიურ ხალხს, რომელთაც ვემსახურებით ჩვენი ხელოვნებით“.

ჩვენს ქვეყანაში, სოციალიზმის პირობებში, სადაც ხალხი ნამდვილად თავისუფალია, თავისი ბედის ნამდვილი ბატონ-პატრონია, ახალი ცხოვრების შემოქმედია, ხელოვნებისათვის, რომელიც ერთგულად ემსახურება თავის ხალხს, არ არსებობს საკითხი იმის შესახებ, თავისუფალია იგი თუ არა თავის შემოქმედებაში. ასეთი ხელოვნებისათვის სინამდვილის მოვლენებისადმი მიდგომის საკითხი ნათელია: კოპუნიტური პარტიულობის პოზიციებიდან ცხოვრების მართალი ასახვა მისი სულის მოთხოვნილებათ, იგი მტკიცედ დგას ამ პოზიციებზე, იცავს მათ თავის შემოქმედებაში.

საფუძველი ჩაუყარა რა ხელოვნების, ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპს, ვ. ი. ლენინი ამავე დროს ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება, ლიტერატურა ნაკლებად ემორჩილება მექანიკურ შეთანაბრებას, ნიველირებას, უპირობოზობაზე უმრავლესობის ბატონობას, რომ ხელოვნებაში, ლიტერატურაში საჭიროა მეტი გასაქანი მიეცეს პირად ინიციატივას, ინდივიდუალურ მიდრეკილებებს, გასაქანი მიეცეს აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს.

ვ. ი. ლენინმა დაუსახა საბჭოთა ხელოვნებას განვითარების ძირითადი გზა — მკიდრო კავშირი მუშათა კლასთან, მშრომელებთან, ხალხთან, მათ ცხოვრებასთან და ბრძოლასთან, ჩვენი დიდი სინამდვილის ღრმად შესწავლა, ცხოვრების მნიშვნელოვანი მხარეების მართალი ასახვა.

საბჭოთა კავშირის, სახალხო დემოკრატიის ქვეყნების ხელოვნება, კაპიტალიზმის ქვეყნების პროგრესული ხელოვნება ცხოვრების შეცნობისა და გარდაქმნის კეთილშობილ ამოცანებს ემსახურება, მშვიდობის, დემოკრატიისა და სოციალიზმის მაღალპოქმანურ მიზნებს გამოხატავს, მუდამ და ყოველთვის ასახვის ლენინური თეორიის გრანიტის საფუძველს ემყარება.

„მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“, ვ. ი. ლენინის ამ კლასიკურ ნაშრომში, ჩამოყალიბებული და განვითარებული იდეები წარმოადგენენ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის, მისი საპროგრამო პრინციპების — ცხოვრებისეული სიმართლის, კომუნისტური პარტიულობის, ხალხთან მჭიდრო კავშირის — ფუძემდებლურ და ურყევ თეორიულ დებულებებს.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა

1918 წლის 14 აპრილს „იზვესტიასში“ გამოქვეყნდა მსოფლიოში პირველი მუშათა და გლეხთა მთავრობის —სახალხო კომისართა საბჭოს დეკრეტი „მეფეებისა და მათ მსახურთა პატივსაცემად დადგმულ ძეგლთა აღებისა და რუსეთის სოციალისტური რევოლუციის ძეგლების პროექტების შემუშავების შესახებ“. აღნიშნულმა დეკრეტმა დასაბამი მისცა მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის განხორციელების დაწყებას. ერთი თვეც კი არ იყო გასული საბჭოთა მთავრობის მოსკოვში გადასვლის დღიდან, ბრესტის საზავო ხელშეკრულების ხელმოწერიდან და უკვე სახკომსაბჭოს სხდომის დღის წესრიგში ვ. ი. ლენინის წინადადებით შეტანილ იქნა დეკრეტის პროექტი, რომელიც დამტკიცდა 1918 წლის 12 აპრილს. საბჭოთა მხატვრების პირველი სრულიად საკავშირო ყრილობის გადაწყვეტილებით ყოველწლიურად 12 აპრილი, დღე, როდესაც ვ. ი. ლენინმა ხელი მოაწერა ცნობილ დეკრეტს, გამოცხადებულია „მხატვრის დღედ“.

დეკრეტით სპეციალურ კომისიას დაევალა მხატვრული ძალების მობილიზაცია და ფართო კონკურსის მოწყობა იმ ძეგლთა პროექტების შესამუშავებლად, რომელთაც სათანადოდ უნდა აესაზათ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის დღეების სიდიადე. დეკრეტი ითვალისწინებდა 1918 წლის 1 მაისისათვის ზოგიერთი ძველი ძეგლის აღებას და ახალ ძეგლთა მოდვლების დადგმას ხალხის სამსჯავროზე, აგრეთვე ქალაქ მოსკოვის სადღესასწაულო გაფორმებას, ძველი წარწერების, ემბლემების, ქუჩების სახელწოდებების,

გერბებისა და სხვათა შეცვლას ახლებით, რომლებიც „რე-გოლუციური მშრომელი რუსეთის იდეებსა და გრძნობებს გამოხატავდნენ“.

ვ. ი. ლენინი, მიუხედავად იმისა, რომ დაკავებული იყო დიდი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის საქმეებით, გულ-დასმით ადევნებდა თვალყურს დეკრეტის შესრულებას, დაუნდობლად კიცხავდა მის განხორციელებაში უმოქმედობაა, შემფერხებელ პირებს, მოითხოვდა, რომ გამოყოფილიყო ერთი პასუხისმგებელი პირი, რომელიც ენერგიულ მეთვალყურეობას გაუწევდა დეკრეტის შესრულებას და მის დაუყოვნებლივ ცხოვრებაში გატარებას, ამასთან, ვალდებული იქნებოდა კვირაში ორჯერ მოეხსენებინა ამის შესახებ სახკომსაბჭოს თავმჯდომარისათვის.

დეკრეტის მიღებიდან ერთი თვის შემდეგ, 1918 წლის 13 მაისს ვ. ი. ლენინმა განათლების სახალხო კომისარს ა. ლუნაჩარსკის გაუგზავნა დეპეშა, რომელშიც გაოცებასა და აღშფოთებას გამოთქვამდა ლუნაჩარსკისა და რესპუბლიკის სახელმწიფო ქონებათა სახალხო კომისარის პ. მალინოვსკის უმოქმედობის გამო პიტერისა და მოსკოვის საზოგადოებრივი შენობებისათვის კარგი ციტატებისა და წარწერების მომზადებაში.

1918 წლის ივლისში, როდესაც ილიჩმა გაიგო, რომ განათლებისა და ქონებათა სახალხო კომისარიატები აკვიანურებდნენ დეკრეტის შესრულებას, მაშინვე მოითხოვა წარმოედგინათ ცნობები იმის შესახებ, თუ რა გაკეთდა დეკრეტის განსახორციელებლად, განსაკუთრებით ძველი ძეგლების ასაღებად, მათი თუნდაც დროებითი ახალი ძეგლებით შესაცვლელად, საზოგადოებრივ შენობებზე ძველი წარწერების ახალი წარწერებით შესაცვლელად. ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ დეკრეტის შესრულების ორი თვით გაკვიანურება შეუწყნარებელია, რადგან იგი ერთნაირად მნიშვნელოვანი იყო პროპაგანდისა და უმუშევართა დასაქმების თვალსაზრისით.

საგულისხმოა აღინიშნოს, რომ მონუმენტური ქანდაკების დარგში ერთ-ერთი პირველი კონკურსი ჩვენს ქვეყანა-

ში გამოცხადდა კარლ მარქსის ძეგლის პროექტზე. ძეგლის დადგმა გათვალისწინებული იყო ლონდონში მარქსის საფლავზე. სახალხო კომისართა საბჭოს 1918 წლის 8 ივნისის დადგენილებით ამ ძეგლისათვის ასიგნებული იყო ერთი მილიონი მანეთი.

1918 წლის 30 ივლისს სახალხო კომისართა საბჭო ვ. ი. ლენინის წინადადებით იღებს დადგენილებას მოსკოვში რევოლუციური საზოგადო მოღვაწეების, ფილოსოფიის, ლიტერატურის, მეცნიერებისა და ხელოვნების დარგში დიდ ადამიანთა ძეგლების დადგმის შესახებ. დეკრეტი, დადგენილება, აგრეთვე საბჭოთა მთავრობის შემდგომი გადაწყვეტილებანი ძეგლების შესახებ ისტორიაში მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის სახელწოდებით არის ცნობილი.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა წარმოადგენდა ხელოვნებაზე ვ. ი. ლენინის შეხედულებათა პრაქტიკულ განხორციელებას, იგი სოციალისტური ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების გამოხატულება იყო. ვ. ი. ლენინმა ა. ლუნაჩარსკისთან საუბარში შემდეგნაირად დაახასიათა თავისი მოსაზრებანი მონუმენტური პროპაგანდის შესახებ:

ცნობილი იტალიელი უტოპისტის ტომაზო კამპანელას წიგნში „მზიური ქალაქი“ ლაპარაკია იმაზე, რომ ფანტასტიკური სოციალისტური ქალაქის კედლებზე გამოსახულია ფრესკები: ეს ფრესკები ახალგაზრდობისათვის წარმოადგენენ თვალსაჩინო გაკვეთილს ბუნებისმეტყველებაში, ისტორიაში, აღძრავენ მათში მოქალაქეობრივ გრძნობებს, ამდენად მონაწილეობენ ახალი თაობის განათლების, აღზრდის საქმეში. კამპანელას ეს იდეა, რომელსაც ილიჩმა მონუმენტური პროპაგანდა უწოდა, გულუბრყვილო როდი იყო და ერთგვარი სახეცვლილებით შეიძლებოდა გამოყენებულიყო და განხორციელებულიყო ახალგაზრდა საბჭოთა ხელოვნების პირობებში. ვ. ი. ლენინის მითითებით სათანადო ორგანოებზე და, უპირველეს ყოვლისა, განათლების სახალხო კომისარიატმა ა. ვ. ლუნაჩარსკის ხელმძღვანელობით მოსკოვსა და პე-

ტერბურგში მუშაობა გააჩაღა. რუსეთის მკაცრი ჰავა არ იძლეოდა ფრესკების მოწყობის შესაძლებლობას, ამიტომ მიზანშეწონილად იქნა ჩათვლილი ქანდაკებების, ძეგლების, ბიუსტების ანდა მთელი ფიგურების, ბარელიეფების, ჭკუფური კომპოზიციების მოწყობა შესაფერ ადგილებში, მოედნებზე. თვალსაჩინო ადგილებზე, კედლებზე ანდა რომელსაშე ნაგებობაზე ათავსებდნენ მოკლე, მაგრამ გამომეტყველ წარწერებს, რომლებიც მარქსიზმის ძირითად პრინციპებსა და ლოზუნგებს მოიცავდნენ. ილიჩს იმ დროს მხედველობაში ჰქონდა არა ძვირფასი მასალები (მარმარილო, გრანიტი, ოქროს ასოები), არამედ უბრალოდ, სადად გაკეთებული ბეტონის ფილები, თუნდაც დროებით.

ვ. ი. ლენინი რჩევას იძლეოდა შემდგარიყო სოციალიზმის წინამორბედთა ან მისი თეორეტიკოსებისა და მებრძოლების, აგრეთვე ფალოსოფიური აზროვნების, მეცნიერების, ხელოვნებისა და სხვა დარგის გამოჩენილ პირთა სია, რომლებიც წარმოადგენენ კულტურის ქეშმარიტ გმირებს. ამ სიის მიხედვით მოქანდაკეებს შეუკვეთეს თაბაშირისაგან და ბეტონისაგან ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც მისაწვდომი და გასაგები იქნებოდა მასებისათვის. ქანდაკებათა კვარცხლბეკებზე აკეთებდნენ მოკლე და გასაგებ წარწერებს მათი მოღვაწეობის შესახებ. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მასალის ჰავამტანიანობის გათვალისწინებას. ილიჩი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ასეთი ძეგლების გახსნის საქმეს, მოითხოვდა, რომ მასში ჩაებათ დიდი სპეციალისტები სიტყვებას წარმოსათქმელად. მისი აზრით, თვითეული ძეგლის გახსნა უნდა გამხდარიყო პროპაგანდის აქტი, პატარა ზეიმი, განსაკუთრებით საიუბილეო თარიღებთან, საზეიმო დღეებთან დაკავშირებით. ასეთი ძეგლების გახსნას არა ერთხელ დასწრებია ვ. ი. ლენინი და სიტყვები წარმოუთქვამს.

1918 წლის 7 ნოემბერს ვ. ი. ლენინმა რევოლუციის მოედანზე კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის ძეგლის გახსნისადმი მიძღვნილ მიტინგზე, რომელაც ძირითად ლეიტმოტივად არის გამოყენებული ანელ და ანღრე ტორნდაიკების შესანიშნავ ფილმში „რუსული სასწაული“, თქვა:

„დაე, მარქსისა და ენგელსის ძეგლებმა კიდევ და კიდევ მოაგონონ მილიონობით მუშებსა და გლეხებს, რომ ჩვენ მარტონი არა ვართ ჩვენს ბრძოლაში. ჩვენთან ერთად ფეხზე დგებიან უფრო შოწანავე ქვეყნების მუშები. მათ და ჩვენ ჯერ კიდევ მოგველის მძიმე ბრძოლები. საერთო ბრძოლით დამსხვრეული იქნება კაპიტალის უღელა, საბოლოოდ მოპოვებული იქნება სოციალიზმი“.

1919 წლის 1 მაისს ვ. ი. ლენინმა სამი სიტყვა წარმოთქვა წითელ მოედანზე: ორი სიტყვა პირველი მაისობის შეაპებ და ერთი სიტყვა „სასჯელის ადგილიდან“ სტეფანე რაზინის ძეგლის განსნისას.

მოსკოვში, ლენინგრადსა და სხვა ქალაქებში დაიწყო რევოლუციონერების, მეცნიერებისა და ხელოვნების მოღვაწეთა დროებითი ძეგლების, მემორიული დაფების გახსნა. საკმარისია აღინიშნოს, რომ 1918 წლიდან 1921 წლამდე მოსკოვში დაიდგა 25 ძეგლი, პეტროგრადში 15-ზე მეტი. მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის განხორციელება წარმოებდა არა მარტო მოსკოვსა და პეტროგრადში, არამედ სხვა ქალაქებშიც.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის განხორციელებაში, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საბჭოთა რუსეთის ხალხების ხელოვნების განვითარებისათვის, აქტიურად მონაწილეობდნენ ცნობილი საბჭოთა მხატვრები, მოქანდაკეები: ნ. ანდრეევი, ს. მერკუროვი, ლ. შერვუდი, ს. ალიოშინი. ს. კონენკოვი და სხვები. მათს ნაწარმოებებში გამოხატულებას პოულობდა ახალი ეპოქის რევოლუციური მსოფლმხედველობა. ვ. ი. ლენინი, რომელიც უდიდესი მნიშვნელობის პასუხსაგები საქმეებით იყო დატვირთული, განაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ქანდაკებათა პროექტებისადმი. დამახასიათებელია ასეთი ფაქტი. მოსკოვში კ. მარქსის ძეგლის პროექტზე გამოცხადდა კონკურსი, რომელშიც მონაწილეობდა მოქანდაკეთა ჯგუფი, მათ შორის მოქანდაკე მ. მან წარმოადგინა ძეგლის პროექტი მეტად უცნაური მოტავით „ქარლ მარქსი მდგარი ოთხ სპილოზე“. საკონკურსო ეიურიმ ა. ლუნჩარსკის თავმჯდომარეობით აღნიშნული პროექტი დაიწუნა. მოქანდაკემ

დიდი შეუპოვრობა გამოიჩინა, სამჯერ გადააკეთა პროექტი და ცდილობდა გამარჯვებისათვის მიეღწია. როდესაც ჟიურიმ კვლავ უარყო ეს პროექტი და მოიწონა ს. ალიოშინის ჯგუფის კოლექტიური ნამუშევარი, მოქანდაკემ იჩივლა ვ. ი. ლენინთან. ილაჩმა მიიღო საჩივარი და მითითება მისცა ხელახლა შემდგარიყო ჟიურის სხდომა. საბოლოოდ დემონსტრირებულ იქნა ორადე პროექტი. ჟიურიმ ვ. ი. ლენინთან ერთად დაიწუნა მოქანდაკე მ-ს და მიიღო ს. ალიოშინის ნამუშევარი.

აი, როგორ მოხდა კ. მარქსის ძეგლის საძირკველის ჩაყრა. 1919 წლის ნოემბერში განსახკომის დავალებით მოქანდაკეებმა სერგეი ალიოშინმა და სერგეი კოლუკოვმა, არქიტექტორმა ვიქტორ ვენსანმა მონაწილეობა მიიღეს მარქსის ძეგლის პროექტის კონკურსში. პროექტზე მათ მთელი ზამთარი იმუშავეს. კონკურსი გაიხსნა 1920 წლის თებერვლის ბოლოს. წარმოდგენილი იყო ოცამდე პროექტი. ვლადიმერ ილიას ძე ლენინმა პირადად მიიღო მონაწილეობა ძეგლის მაკეტის არჩევაში. არჩევანი წილად ხვდა ს. ალიოშინის, ს. კოლუკოვისა და ვ. ვენსანის პროექტს. 1920 წლის 30 აპრალს ძეგლს მოდელი გადმოტანილ იქნა თეატრალურ მოედანზე. 1 მაისს, დღის 2 საათზე ძეგლის საძირკველის საზეიმო ჩაყრაზე მუშებთან და მთავრობის წევრებთან ერთად კრემლს შაბათობიდან მოვიდა ილიჩი. მოედანზე დიდძალ ჭაღს მოეყარა თავი. მოსკოვის ყველა დიდ საწარმოს თავისი წარმომადგენლები გამოეგზავნა. სრული სიჩუმე სუფევდა. და აი სიტყვა მიეცა ვ. ი. ლენინს. იმ წლებში ჯერ კიდევ არ იყო მიკროფონები, გამძლიერებლები, მაგრამ ის, რასაც ლენინი ამბობდა ფიცარნაგის მცირე ზომის ტრიბუნიდან, ყველას ესმოდა. ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის შემდეგ სიტყვა წარმოთქვა ა. ლუნაჩარსკიმ. ლითონის გრაგნილზე — ძეგლს ჩაყრის ოქმზე — წაწვეტებული რკინის ჯოხით ილიჩმა პირველმა მოაწერა თავისი გვარი. შემდეგ ოქმს ხელი მოაწერეს მუშათა დელეგაციების წარმომადგენლებმა. ლითონის გრაგნილი მოათავსეს თითბრის კოლოფში, რომელიც ილიჩმა ძეგლის საძირკველს ჩაატანა. საძირკველი გადახურეს მარმარილოს ფილით და მასზე დადგეს წითელი გრანიტის ქვა

წარწერით: „პროლეტარიატის დიდი ბელადისა და მასწავლებლის კარლ მარქსის ძეგლის პირველი ქვა“.

ს. ალიოშინის ძეგლის პროექტი ჩაფიქრებული იყო რთული მრავალფიგურიანი ჯგუფის სახით. მონუმენტის კომპოზიცია იშლებოდა ქვევიდან ზევით სპირალისებურად, თანდათანობითი ზრდის დინამიკით, ფიგურებს (პიონერის, კომკავშირელის, მუშა-ქალის, ხელში უროიანი მუშის, პროფესიული რევოლუციონერის) მოძრაობის ზრდის შესაბამისად. კომპოზიციას აგვირგვინებდა მარქსის ქანდაკება, რომელიც მოთავსებული იყო პოსტამენტის ზედა ბაქანზე.

ძეგლი უნდა შესრულებულიყო გრანიტითა და ბრინჯაოთი. მასზე მუშაობა რამდენსამე წელიწადს გაკვიანურდა და ბოლომდე არ იქნა მიყვანილი. ამის მიუხედავად, ს. ალიოშინის პროექტი თავისი ჩანაფიქრით წარმოადგენდა მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის მნიშვნელოვან ნაწარმოებს და იმის დადასტურებას, რომ ილიჩის იღეებით შთაგონებულ ახალგაზრდა საბჭოთა ქანდაკებას უნარი შესწევდა დაესვა და გადაეწყვიტა რთული ამოცანები.

ოქტომბრის რევოლუციის წლისთავზე (1918 წ.) მოსკოვში წითელ მოედანზე კრემლის სენატის კოშკის კედელთან საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა ცნობილი მემორიული დაფა: „ხალხთა მშვიდობისა და ძმობისათვის ბრძოლებში დაღუპულ გმირებს“, რომლის ავტორია გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკე ს. კონენკოვი. ოქტომბრის რევოლუციის გმირებისადმი მიძღვნილი ამ მემორიული დაფის გახსნისას სიტყვა წარმოთქვა ვ. ი. ლენინმა. მოქანდაკემ დაფის მთელი კომპოზიცია შეასრულა იმ დროისათვის დაშინაითებელ განყენებულ-ალეგორიულ ფორმებში, გამოხატა რა რევოლუციის მცნება ფრაზისანი ნახევრად შიშველი ანგელოზისმაგვარი ფანტასტიკური ფიგურის სახით. ს. კონენკოვამ მეტრ შექმნილმა მხატვრულმა სახემ ვ. ი. ლენინის ერთგვარი ექვი გამოიწვია. ილიჩს იგი ნაკლებად დაშაჯერებლად მიაჩნდა. თვით ავტორი მას „არარეალურ დაფას“ უწოდებდა.

1920 წელს გამოჩენილმა მოქანდაკემ ნ. ანდრეევამ არქიტექტორ დ. ოსიპოვთან ერთად მოსკოვის საბჭოს წინ მდებარე

მოედანზე შექმნა თავისუფლების ქანდაკება, ობელისკი, რომელიც მიედგენა პირველ საბჭოთა კონსტიტუციას. ეს ქანდაკება თავის დროზე მოიწონა ვ. ი. ლენინმა. მოქანდაკე ნ. ანდრეევის პროექტით 1920—1922 წლებში მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ძველი შენობის ეზოში დაიდგა გერცენისა და ოგაროვის ქანდაკებები, დიდი რუსი დრამატურგის ა. ოსტროვსკის ძეგლი მოსკოვის მცირე თეატრის შენობის წინ (1923—1929) და ა. შ.

მოქანდაკე ა. მატვეევმა 1918 წელს პეტროგრადში, სმოლნის შენობის წინ შექმნა კ. მარქსის მონუმენტური ფიგურა. მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის შესაბამისად იმ დროს დადგმულ ძეგლებს ბიუსტების საინტერესო ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება მოქანდაკე ლ. შერვულის მიერ შესრულებული რადიშჩევის ბიუსტი პეტროგრადისა და მოსკოვისათვის, გერცენის ბიუსტი პეტროგრადისათვის. მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა ხორკის ისხამდა ჩვენი ქვეყნის სხვა ქალაქებშიც. ქ. კიევში აღმართა თავისუფლების ობელისკი, ტ. შევჩენკოს ძეგლი (1919 წ.), ქ. ოდესაში—კ. მარქსის ძეგლი (1920 წ., მოქანდაკე ვალმანისა), თბილისში—კ. მარქსის ბიუსტი საჯარო ბიბლიოთეკის შენობის აივანზე (მოქანდაკე ვ. სერგეევი) და ა. შ.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის განხორციელებას თავდაპირველად ბევრი დაბრკოლება ელოდებოდა: მთავარი მათგანი გამოწვეული იყო ობიექტური პირობებით, სამოქალაქო ომის მძიმე წლებით. მაგრამ ამ გეგმას სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი დამაბრკოლებელი მიზეზები ჰქონდა, პირველ რიგში კი ფორმალისტური ხელოვნების სახით.

ფორმალისტები და განსაზღვრის სახვითი ხელოვნების განყოფილების „მემარცხენე“ ხელმძღვანელები მტრულად იყვნენ განწყობილი მონუმენტური პროპაგანდის გეგმისადმი, რადგან გრძნობდნენ თავიანთ უსუსურობას. „მემარცხენე“, კუბოფუტურისტულმა და კონსტრუქტივისტულმა ქანდაკებამ მისი დამცველების სახით (ბ. კოროლიოვი, ვ. ტატლინი და სხვები) სასტიკი დამარცხება განიცადა.

ფორმალისტმა მოქანდაკემ ბ. კოროლიოვმა ცემენტისაგან

ჩამოასხა ბაკუნინის სკულპტურული ფიგურა, რომელიც შესრულებული იყო კუბოფუტურისტულ ფორმებში. ქანდაკება დადგეს ქ. მოსკოვის ერთ-ერთ მოედანზე და დროებით ფიცარნაგით დაფარეს. 1920 წლის ზამთარში, როდესაც ფიცრები ჩამოხსნეს, მნახველთა აღშფოთებას საზღვარი არ ჰქონდა. გაზეთში რედაქციისადმი მკითხველთა წერილიც კი გამოქვეყნდა, რომელშიც კატეგორიულად მოითხოვდნენ „მოეშორებინათ საფრთხობელა“. სულ მალე ძეგლი აიღეს. ასეთივე ბედი ეწია ქ. პეტროგრადში სოფაო პერავესკაიას ძეგლს. ხალხის მოთხოვნისგან გამომდინარე და სხვა ფორმალისტური ქანდაკებები აიღეს მოედნებიდან და ქუჩებიდან. რეალიზმი მონუმენტურ ქანდაკებაში თანდათანობით ფართოდ იკადრებდა ფეხს.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის განხორციელებასა და რევოლუციურ თემებზე კონკურსების მოწყობას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მთელი საბჭოთა ხელოვნების, სახელოვნობის, სახვითი ხელოვნების, მონუმენტური ქანდაკების შემდგომი განვითარებისათვის.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა წარმოადგენდა უდიდესი კულტურული რევოლუციის ერთ-ერთ რგოლს ახალგაზრდა საბჭოთა რესპუბლიკაში, სადაც მშრომელმა ხალხმა პირველად ისტორიაში ხელში აიღო ძალაუფლება და არა მარტო აიღო, არამედ, მიუხედავად შიმშილისა, გაკირვებისა, ბლოკადისა და მრავალი სხვა სიძნელისა, წარმატებითაც უძღვებოდა მას და კომუნისტური პარტიის ზეიმდღევანელობით იწყებდა ახალი, სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობას. მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა, უპირველეს ყოვლისა, მიზნად ისახავდა იდეურ-საგანმანათლებლო ამოცანებს, რომელთა შესახებ ვ. ი. ლენინი ა. ლუნაჩარსკისთან საუბარში მონუმენტური პროპაგანდის გეგმის დახასიათებისას აღნიშნავდა: ეს გეგმა მოწოდებულია აღძრას მშრომელებში მოქალაქეობრივი გრძნობები, მონაწილეობა მიიღოს. ახალი თაობის განათლების, აღზრდის საქმეში.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა არა მარტო პირველად ისტორ-

რიაში განსახდერა ხელოვნების ახალი, კეშმარიტად სახალხო ამოცანები, არამედ იმ დროის სხვადასხვა თაობის მხატვრული ინტელიგენციის წარმომადგენლებს მიუთითა შემოქმედებითი გარდაქმნის კონკრეტული გზები.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე საქართველოში მონუმენტური ქანდაკება თითქმის არ არსებობდა. ქართული საბჭოთა ქანდაკების განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ი. დ. ივანოვ-შადრის მოღვაწეობას. 1925—1926 წლებში მან შექმნა ვ. ი. ლენინის ბრინჯაოს 25-მეტრიანი ქანდაკება ზაპესისათვის. ვ. ი. ლენინის ქანდაკება ზაპესის კაშხალთან (კვარცხლბეკის ავტორი — ს. ე. ჩერნიშევი) ავტორმა განასახიერა რეალისტურად. დინამიურად, რევოლუციური რომანტიკით. საბჭოთა ხელოვნებისათვის ეს ძეგლი წარმოადგენდა ქანდაკებაში ლენინური თემის ერთ-ერთ პირველ და მარჯვე ხორცშესხმას, სახვითი ხელოვნებისა და არქიტექტურის სინთეზის სერიოზულ ცდას, მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური იდეის პრაქტიკული განხორციელების მნიშვნელოვან აქტს.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური იდეის განხორციელების საქმეში დიდია გამოჩენილი ქართველი მოქანდაკის ი. ნიკოლაძის როლი. 1922 წელს მან შექმნა ა. წერეთლის ბიუსტი ოპერისა და ბალეტის თეატრის ბაღში, ხოლო მომდევნო წელს კომუნარების ბაღში დაიდგა ი. ნიკოლაძის მიერ შეარულებული ე. ნინოშვილის ბიუსტი.

1923 წლის დამდეგს თბილისის ქალაქის საბჭოს აღმასკომმა გამოაცხადა კონკურსი პროფესიული რევოლუციონერის კამოს ძეგლზე. ი. ნიკოლაძის მიერ შექმნილი მრავალფიგურიანი ქანდაკების კომპოზიცია, სადაც მუშათა ჯგუფს წინ მიუძღოდა მგზნებარე რევოლუციონერი, დაიდგა პუშკინის ბაღში, ახლანდელ ვ. ი. ლენინის მოედანზე. მისივე პროექტით დაიდგა როზა ლუქსემბურგის თაბაშირის ბიუსტი ელბაქიძის და მართის ხეივანში. ი. ნიკოლაძის საკრებთელს ეკუთვნის ა. წულუკიძის მარმარილოს ძეგლი ქუთაისში (1923) და ხონში

(1924), ფ. ენგელსის დიდი ბიუსტი ქ. ქუთაისში (1924), ე. ნინოშვილის ორი ბიუსტი ქ. მახარაძეში, ჩაქვში და ა. შ.

საბჭოთა მონუმენტურ ქანდაკებაში ერთ-ერთ მთავარ თემას წარმოადგენდა და წარმოადგენს რევოლუციის ბელადის ვ. ი. ლენინის სახის ხორკუშესხვა. ბელადის სახის შესანიშნავ ნაწარმოებთა რიცხვს ქანდაკებაში მიეკუთვნება ილიჩის ძეგლი ფინეთის სადგურთან ქ. ლენინგრადში, რომელიც დაიდგა 1925 წელს (მოქანდაკე ს. ვესევე, არქიტექტორები ვ. შჩუკო და ვ. გელფრეიხი), გრანიტის გიგანტური ძეგლი მოსკოვის სახელობის არხის ავანპორტში (1937 წ.), ვ. ი. ლენინის მოედნის თვალწარბაევი ანაჰბლი ქ. ერევანში (1940 წ.). ორივე ეს ნაწარმოები შექმნილია გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკის ს. მერკუროვის მიერ. ვ. ი. ლენინის ომამღელი ღრის საუკეთესო მონუმენტურ ქანდაკებათა რიცხვს მიეკუთვნება აგრეთვე ბელადის ძეგლი ქ. ულიანოვსკში (1940 წ., მოქანდაკე მ. მანინზერი).

მონუმენტური ქანდაკება არქიტექტურასთან ორგანულ სინთეზში დიდ ემოციურ ელერადობას პოულობს და განაახლებებს გაძარკვებული სოციალიზმის ქვეყნის შესანიშნავ წარმატებებს. ამ მხრივ პირველ რიგში აღსანიშნავია გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკის ვ. მუხინას ცნობილი ჯგუფური კომპოზიცია „მუშა და კოლმეურნე ქალი“, რომელიც პირველად ექსპონირებული იყო პარიზის მსოფლიო გამოფენის საბჭოთა კავშირის პავილიონის შენობაზე (1937 წ.). ეს ქანდაკება შექმნილია კომუნისმისაკენ მიმავალი საბჭოების ქვეყნის შესანიშნავ სიმბოლურ გამოხატულებად იქცა. აქედან ქანდაკების ეს ჯგუფური კომპოზიცია ამშვენებს ქ. მოსკოვში სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის წინა მოედანს.

ომის წლებში პორტრეტულმა ქანდაკებამ თავისი მკაფიო გამოხატულება პოვა სსრ კავშირის მამაცი გმირების სახეთა აღბეჭდვაში. ჩვენი ქვეყნის გამოჩენილ ადამიანთა პორტრეტულ ქანდაკებათა შექმნის იდეა ჯერ კიდევ პირველი ხუთწლედის პერიოდში ჩაისახა. ამ ღრის მოსკოვის კულტურისა და დასვენების ცენტრალურ პარკში შეიქმნა შრომის დამკრეულთა ხეივანი. საბჭოთა კავშირის გმირებისა და სოცია-

ლისტური შრომის გმირების ბიუსტების განხორციელებით ამ წამოწყებამ თავისი ლოგიკური გაგრძელება პოვა გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკეების ე. ვუჩეტიჩის, ზ. აზგურის, ნ. ტომსკის, ლ. კერბელის, ი. ნიკოლაძის, კ. მერაბიშვილის, ს. კაკაბაძის, ნ. კანდელაკისა და მრავალ სხვათა შემოქმედებაში.

სამამულო ომმა არქიტექტურულ-ქანდაკებრივი ანსამბლის ახალი სახეობა — ძეგლები-ნეკროპოლები წარმოშვა. სამშობლოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ველზე დაღუპულ მამაც მეომართა პატივსაცემად დადგმულ შესანიშნავ და გრანდიოზულ მემორიულ ნაგებობათა რიცხეს პირველ რიგში მიეკუთვნება ცნობილი საბჭოთა მოქანდაკის ე. ვუჩეტიჩის ძეგლი ბერლინის ტრეპტოვ-პარკში (1946—1949). საბჭოთა მეომრების ხსოვნისადმი მიძღვნილი ეს ძეგლი წარმოადგენს ისეთ კომპოზიციას, სადაც არქიტექტურა, მონუმენტური ქანდაკება და მოზაიკა შერწყმულია პარკის ბუნებრივ ლანდშაფტთან.

მონუმენტურმა პროპაგანდამ უკანასკნელ წლებში დიდი განვითარება განიცადა, იგი გაძლიერდა ახალი შინაარსითა და ახალი მხატვრული ფორმებით.

ამ მხრივ აღსანიშნავია ე. ვუჩეტიჩის ცნობილი ქანდაკება „გადავადნოთ მახვილი სახნისაღ“ (1957), ვ. თოფურაძის მიერ შესრულებული ვ. ი. ლენინის ძეგლი თბილისში (1956), მოსკოვისა და ლენინგრადის მეტროპოლიტენის სადგურების მოზაიკური პანოები, აღმირალ ნახიმოვის ძეგლი სევასტოპოლში (1960, მოქანდაკე ნ. ტომსკი), ნ. ჩერნიშევსკის ძეგლი სარატოვში (1960, მოქანდაკე ა. კიბალნიკოვი), ა. გრიბოედოვის ძეგლი თბილისში (1961, მოქანდაკე მ. მერაბიშვილი) და ა. შ.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რევოლუციამდე ქართული მონუმენტური ქანდაკება თითქმის არ არსებობდა. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში ჩვენს რესპუბლიკაში აღიზარდნენ ხელოვნების ამ დარგის შესანიშნავი ოსტატები: თ. აბაკელია, რ. თავაძე, შ. მიქაბაძე, ტ. სიხარულიძე, ე. მაჩაბელი, ი. ოქროპირიძე, თ. ლვინიაშვილი, ბ. ავალიშვილი, ლ. ცომაია და სხვები.

იმის საილუსტრაციოდ, თუ რა წარმატებებს მიაღწია საბ-

ქოთა მონუმენტურმა ქანდაკებამ უკანასკნელ წლებში, საკმაოდ რისია აღინიშნოს, რომ ლენინური პრემიები მიენიჭათ საკრეტოლის, ოსტატებს ს. კონენკოვს — „ავტოპორტრეტისათვის“, ა. ანაკოშვიტს — ქ. ლენინგრადში დაღმძული პოეტ ა. პეშკინის ძეგლისათვის, ა. კაბალნიკოვს — ქ. მოსკოვში დაღმძული პოეტ ვ. მაიაკოვსკის ძეგლისათვის, ა. კერბელს — ეარლ მარქაის ძეგლისათვის ქ. მოსკოვში. ახალგაზრდა ლიტველმა მოქანდაკემ გ. იაკუბონისმა სოფელ პირჩიუქაში ფაშინშის მსზეერპლთა ძეგლისათვის 1963 წელს ლენინური პრემია დაიმსახურა.

პარტიის სწორმა, ბრანულმა პოლიტიკამ ხელოვნების დარგში ლებრუნველყო მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის წარმატებით შესრულება და მტკიცე საფუძველი ჩაუყარა საბჭოთა ქანდაკების, ხელოვნების შექვდგომ განვითარებასა და გაფურჩქვნას სოციალისტური რეალიზმის გზით.

ამაშია მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის დებულებათა საპროგრამო მნიშვნელობა. საბჭოთა მონუმენტურმა ქანდაკებამ, მათ შორის ქართულმა საბჭოთა ქანდაკებამ, ხელმძღვანელობდა რა მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმით, თავისი განვითარების მანძილზე შესანიშნავი მიღწევები მოიპოვა.

ვ. ი. ლენინის მიერ ნაჩვენები გზით, კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით ვითარდება და იფურჩქნება მრავალეროვანი საბჭოთა ქვეყნის ხელოვნება. საბჭოთა კულტურის მუშაკები მთელ თავიანთ ძალღონეს, მთელ თავიანთ შემოქმედებას მაუძღვნაან იპას, რომ წარმატებით იქნეს გადაწყვეტილი კომუნისმის გამლილი მშენებლობის დიადი ეპოქის შესაფერი ხელოვნების განვითარების ამოცანები.

მხატვარი და ცხოვრების სიმატილა

ჯერ კიდევ 1920 წელს კ. ცეტკინთან საუბარში ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა, რომ ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის, რომ იგი თავისი უღრმესი ფესვებით მშრომელი მასების ფენების შუაგულს უნდა აღწევდეს, გასაგები და საყვარელი იყოს მასებისათვის, აერთიანებდეს ამ მასების გრძნობებს, აზრსა და რწმენას, აღამალებდეს მათ, აღვიძებდეს მასებში მხატვრებს და ავითარებდეს მათ.

ლიტერატურა და ხელოვნება ღრმად შეიჭრა მილიონობით მშრომელის სულიერ ცხოვრებაში, როგორც სახალხო ლიტერატურა და სახალხო ხელოვნება. როდესაც ხელოვნება ხალხის ინტერესებს ემსახურება, იგი გასაგებია მისთვის, მძლავრად ვითარდება, სიცოცხლისუნარიანი ხდება, მთელი საზოგადოების სულიერ კუთვნილებად იქცევა; როდესაც ხელოვნება ხალხს ზურგს აქცევს, გაუგებარი ხდება მისთვის, უეჭველად კარგავს ჯანსაღ სასიცოცხლო საფუძველს, გახრწნას იწყებს, ბურჟუაზიული იდეების მატარებელი ხდება.

იყოს ხალხთან, მისი ნაწარმოებები ხალხის კუთვნილება გახდეს, ეს იმას ნიშნავს მხატვრისათვის, რომ ღირსეულად გამოხატავდეს მის სულიერ მოთხოვნილებებს, უვითარებდეს საბჭოთა ადამიანს ახალი სამყაროს მშენებლის თვისებებს, გამოხატავდეს მათს ნებას, გრძნობებსა და ფიქრებს, ხელს უწყობდეს მის იდეურ წრთობასა და ზნეობრივ აღზრდას, ძალას მატებდეს მას, ანიჭებდეს სიხარულსა და შთაგონებას ნათელი მომავლისათვის ბრძოლაში. ჩვენს დროში ხალხის ყველაზე შთამაგონებელ იდეალებს კომუ-

ნიჭმის დიადი იდეალები წარმოადგენენ. სწორედ ისინი განსაზღვრავენ მხატვრული შემოქმედების იდეურ მიმართულებას, იდეურ პათოსს, მის ღრმა პარტიულობას. კომუნისტური პარტია ამჟამად მთელი ხალხის პარტიაა, ჩვენი ეპოქის გონება, სინდრის და ღირსებაა. ამიტომ პარტიულობის პრინციპი ახლა ნიშნავს ხალხურობის პრინციპს, რადგან იგი გამოხატავს მილიონობით მშრომელის ინტერესებს, იმედებსა და მისწრაფებებს.

საბჭოთა ხელოვნების მოღვაწეები წარმოადგენენ პარტიის ერთგულ თანაშემწეებს კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის გრანდიოზული ამოცანების განხორციელებაში, მშრომელთა კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდაში. ყველაფერი, რაც კი საუკეთესო და მნიშვნელოვანია ჩვენს ლიტერატურაში და ხელოვნებაში, შექმნილია იმ ნიჭიერი ოსტატებისა და მოღვაწეების მიერ, რომლებმაც სამუდამოდ დაუკავშირეს თავიანთი ბედი ხალხის ბედს, პარტიის საქმეს.

ბურჟუაზიული ესთეტიკა კარგა ხანია ილაშქრებს მხატვრული შემოქმედების პარტიულობის ურყევი ლენინური პრინციპის წინააღმდეგ, მაგრამ ამაოდ. ბურჟუაზიული ესთეტიკაც და ბურჟუაზიული ხელოვნებაც ღვანან პარტიულობის პოზიციებზე. მაგრამ იგი, ეს პარტიულობა რეაქციულია, ანტიპუმანურია, რომელიც გამოხატავს ექსპლოატატორული კლასების, იმპერიალიზმის ინტერესებს. ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის უარყოფა ნიშნავს ბურჟუაზიულ პარტიულობას, იმას, რომ მხატვარი სწორედ ბურჟუაზიული კლასის პოზიციებზე დგება.

ჩვენმა ხალხმა, კომუნისტურმა პარტიამ და მთავრობამ მაღალი შეფასება მისცეს საბჭოთა მხატვრების წარმატებებს. ლენინური პრემიები მიენიჭათ მხატვარ ბ. პროროკოვს გრაფიკული ნახატების სერიისათვის „ეს არ უნდა განმეორდეს!“, ვ. ფავორსკის რუსული ლიტერატურის კლასიკოსთა ნაწარმოებების ილუსტრაციებისათვის, მ. სარაიანს პეიზაჟების სერიი-

სათვის „ჩემი სამშობლო“, სსრ კავშირის სახალხო მხატვარს პ. კორინს კულტურის მოღვაწეთა პორტრეტების გალერეისათვის, მხატვარ ა. დეინეკას მოზაიკურ ნამუშევართა კომპლექსისათვის.

საბჭოთა ხელოვნებას დღითიდღე ემატება ნაჭიერი ახალგაზრდა ქვეყნება, რომელიც უფროსი თაობის ოსტატებთან ერთად ქმნის ჩვენი გმირული ეპოქის მართალ და ამადლევებელ მხატვრულ მათიანეს. ყოველივე ეს ხალხის კანონიერ კმაყოფილებას იწვევს.

მრავალეროვან საბჭოთა სახვით ხელოვნებას, რომელიც ღირსეულად აგრძელებს და ავითარებს უფროსი თაობის მხატვრებს—ი. შადრის, ი. ბროდსკის, ა. დეინეკას, მ. ნესტეროვის, ა. გერასიმოვის, ბ. იოგანსონის, მ. თოძისა და მრავალ სხვათა ტრადიციებს, შეემატნენ ახალი ძალები. უკანასკნელ წლებში ფართოდ ცნობილი გახდა რუსი მხატვრების ლ. გოლოვნიცკის, ე. გრიბოვის, უკრაინელი მხატვრის ვ. ჩეკანიუკის, აზერბაიჯანელ ტ. სალაზოვის, სომეხ ს. მურადიანის, ქართველ დ. ნოდიას, ლატვიელ ე. ილტერიის, მოლდაველ ი. ბოგდესკოსა და ბევრი სხვა მხატვრის სახელები.

ახლა, ისევე როგორც არასდროს, განუზომლად გაიზარდა მხატვრული ინტელიგენციის პასუხისმგებლობა საბჭოთა საზოგადოების იდეოლოგიური, სულიერი ცხოვრების განვითარებისათვის.

ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების საერთო წარმატებებას ფონზე რაოდენ უზადრუკად და სასაცილოდ გამოიყურებიან ეგრეთწოდებული აბსტრაქციონისტების „ნაწარმოებები“, რომლებიც წარმოადგენენ ბურჟუაზიული დასავლეთის გახრწნილი ფორმალისტური ხელოვნების უსუსურ მიბაძვას.

როგორც ცნობილია, 1962 წლის ბოლოს ქ. მოსკოვში ცენტრალურ საგამოფენო დარბაზში მოეწყო მოსკოველი მხატვრების ნაწარმოებთა დიდი გამოფენა, მიძღვნილი მხატვართა კავშირის მოსკოვის განყოფილების 30 წლისთავისადმი. დარბაზში გამოფენილი იყო ფერწერის, გრაფიკისა და

ქანდაკების ორ ათასზე მეტი ნაწარმოები. ნამუშევრები, რომლებიც მოსკოველმა მხატვრებმა 30 წლის განმავლობაში შექმნეს, მრავალფეროვანი იყო თემატიკის, ეანრების, შემოქმედებითი ხერხების, შესრულების მანერის მიხედვით. იქ იყო ფართოდ ცნობილი ტილოები, ქანდაკებანი, ნახატები, პლაკატები, კარიკატურები, გამოყენებითი და დეკორაციული ხელოვნების ნაწარმოებები. ბევრი ექსპონირებული ნაწარმოები მიეძღვნა რევოლუციის ამბებს, მეურნეობის აღდგენასა და მშვიდობიან მშენებლობას, დიდი სამამულო ომის საგმირო თემებს, ხალხის შრომითს გმირობას კომუნისმისათვის ბრძოლაში.

ეს გამოფენა ძირითადად წარმოდგენას იძლეოდა საბჭოთა სახვითი ხელოვნების მიერ გამვლალ გზაზე. ექსპონირებული იყო არა ერთი ისეთი ნაწარმოები, რომლებიც საფუძვლიანად ახასიათებდნენ ამ გზის მთავარ ეტაპებს. სამწუხაროდ, გამოფენის შესვეურებმა გამოიჩინეს ლიბერალობა და ტენდენციურობა ნაწარმოებთა შერჩევაში. ბევრი საბჭოთა მხატვარი, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებას უანგაროდ ემსახურება, წარმოდგენილი იყო არასრულად და საშუალო დონის ტილოებით.

გამოფენაზე ექსპონირებული იყო აგრეთვე ახალი ნაწარმოებები, რომლებიც ცხადყოფდნენ ზოგიერთი მხატვრის წარმატებებსაც და შეცდომებსაც. ცალკეული ტილო თუ ქანდაკება დაუკმაყოფილებლობის გრძნობას, სერიოზულ დაეას იწვევდა. ეს შეეხებოდა როგორც უფროსი თაობის ზოგიერთ ოსტატს, ისე მთელ რიგ ახალგაზრდა მხატვარს. არა ერთ სურათში (რ. ფალკის „შიშველი“, „ნატურმორტი“, ა. ვასნეცოვის „საუზნე“, პ. ნიკონოვის „გეოლოგები“, ა. პოლოგოვას „დედობა“ და ა. შ.) აშკარად გამოვლინდა ფორმალისტური ტენდენციები.

გამოფენის დამთვლიერებელთა გაოცება და აღშფოთება გამოიწვია ეგრეთწოდებული აბსტრაქციონისტების ნამუშევრებმა, რომლებიც მოკლებული იყვნენ ყოველგვარ აზრს, შინაარსსა და ფორმას. ეს ნათიბნი ტილოები, პათოლოგიური უცნაურობანი ბურჟუზიული დასავლეთის გახრწნილი, ფორ-

მალისტური ხელოვნების უბალრუკ მიბაძვას წარმოადგენდნენ.

ერნსტ ნეიზვესტინიმ გამოფენაზე წარმოადგინა ქანდაკება „კლასიკის ნგრევა“, რომელიც გულისამრევი ნათითხნია და აღსავსეა პათოლოგიური უცნაურობით. მხატვარმა ბ. ეუტოვსკიმ ავტოპორტრეტში წარმოსახა მახინჯი აღამიანი, რომელიც შიშის გრძნობას ბაღებს მაყურებელში, პ. ნიკონოვმა „გეოლოგებში“ საბჭოთა სპეციალისტები უსუსურებად, მორალურად დაბეჩავებულ არსებებად გამოიყვანა.

მიზნად დაიხაზა რა რეაბილიტაცია გაეკეთებინა ფორმალისმისათვის, ზოგიერთმა კრიტიკოსმა და ხელოვნებათმცოდნემ აღფრთოვანებული სტრიქონები და ეპითეტები უძღვნა განსვენებულ მხატვრის დ. შტერენბერგის ტილოს „ანისკას“, რომელიც ოციანი წლების პირწაყვარდნილი ფორმალისმის (იგი შექმნილია 1926 წელს) ნაწარმოებია.

აბსტრაქციონისტი მხატვრების ნაწარმოებები დამთვალეობა რებელთა დიდმა უმრავლესობამ მკაცრად, მაგრამ სამართლიანად გააკრიტიკა. ბურჟუაზიული დასავლეთის ძირმომპალი ხელოვნების, ფორმალისმის ყველაზე უკიდურესი და რეაქციული მიმდინარეობის — აბსტრაქციონისმის მიმდევრები ერთ ხანს აქტიურ მოქმედებაზეც კი გადავიდნენ. ისინი მართაუდნენ თავიანთ „ნაწარმოებთა“ გამოფენებს, უწევდნენ მათ ფართო რეკლამირებას, თავიანთ თავს ჰეშმარიტი ხელოვნების ერთადერთ წარმომადგენლებად ასალებდნენ, ხოლო იმათ, ვინც სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე დგას, აბუჩად იგდებდნენ როგორც „კონსერვატორებს“. აბსტრაქციონისტულ და მოღერნისტულ „ნაწარმოებთა“ გარშემო დიდი ფაციფუცი ატყდა. ზოგიერთი მხატვარი იქამდე მივიდა, რომ საექვოდაც გახადა ჰეშმარიტი ხელოვნებისადმი წაყენებული მოთხოვნა: იყოს ხალხისათვის გასაგები და მისაწვდომი. მათი აზრით, ნოვატორული ხელოვნება მუდამ გაუგებარია, რადგან მასებს თითქოს არ ძალუძთ აღიქვან ხელოვნების თანამედროვე ენა, და რომ ჩვენში-მასებისათვის მომუშავე მხატვრების გვერდით შეიძლება იყვნენ და კიდევ უნდა იყვნენ უმ-

ნიშნულ უმცირესობისათვის, რჩეულთათვის მომუშავე მხატვრები.

ბურჟუაზიული ესთეტიკის აპოლოგეტები მყისვე ჩაეჭიდნენ ზოგიერთი ჩვენი მხატვრის ამ უბადრუც „ექსპეჩამენტებს“. საბჭოთა ხელოვნებისადმი, კომუნისტური იდეოლოგიისადმი თავიანთ მტრულ დამოკიდებულებას ისინი აბსტრაქციონისტი მხატვრებას „ნაწარმოებთა“ ქება-დიდებათ ავლენენ, საქვეყნოდ გაიძახიან, რეპინის რეალისტური ტრადიციების აღსასრული დაღვათ.

აბსტრაქციონისტი მხატვრებს, რომლებსაც თავი ხელოვნების ქურუმებად მოჰქონდათ, „ნოვატორების“, „მძაიებლების“, კოსმოსისა და ატომის ეპოქის შესატყვისი ხელოვნების დამცველების პრეტენზია ჰქონდათ, ცდილობდნენ სხვადასხვა სოციალური წყობის ქვეყნებს შორის მშვიდობიანი თანაარსებობის სწორი, ლენინური პრინციპი ადეოლოგიის სფეროზე გავერცელებინათ და ქადაგებდნენ რაღაც ზეკლასობრივ, აბსტრაქტულ ჰუმანიზმს, კლასობრივი ზავისა და ყოვლისპატიების ყალბ თეორიებს.

იმპერიალიზმის დამცველთა იდეოლოგიური აგრესია ხელოვნებისა და ლიტერატურისადმი შემთხვევითი როდია. მათ ნათლად ესმით, რომ მას შემდეგ, რაც ამერიკის შეერთებულმა შტატებმა დაკარგა ატომური მონოპოლია, მას შემდეგ, რაც ყოველი დღე მოწმობს საბჭოთა კავშირის მშვიდობისმოყვარული საგარეო პოლიტიკის, სხვადასხვა სოციალური წყობის სახელმწიფოთა შორის მშვიდობიანი თანაარსებობის პოლიტიკის გამარჯვებას, შეუძლებელია ხალხების რევოლუციური, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის შეჩერება მომავლდინებელი თერმოატომური ომის საშინელებით, ატომური იარაღის ქლარუნით. სწორედ ამიტომ ისინი ადამიანების სულიერი ცხოვრების დამორჩილებას ლამობენ, ცდილობენ დაუკარგონ ხალხებს მომავლისადმი რწმენა, ჩაქლან მათში ადამიანური გრძნობები და გაუღვივონ ყველაზე ქვენა ინსტინქტები.

უქანასკნელ ხანს ბურჟუაზიული ეურნალებისა და გაზეთების ფურცლებზე სოციალისტური ხელოვნების წინააღმდეგ

ბრძოლა მართო აშკარად, შეუნიღბავად როლი წარმოებს: თანამედროვე მოდერნიზატული ხელოვნების აპოლოგეტები გრძნობენ, რომ ასეთი გზით ისინი შოკს ვერ წაეღენ და ცდილობენ ახალი ფერწიშებით, ეგზეთწოდებული „გეომეტრიული აბსტრაქციონიზმის“, „ახალი აბსტრაქციონიზმის“, „კომბინირებული ფერწერის“, „პოპულარული ხელოვნების“ („პოპ-არტ“) და სხვა ტერმინოლოგიური აბდაუბდით დააბნინონ მაყურებელი და მკითხველი. ამ მხრე დიდ გულმოდგინებას იჩენენ თანამედროვე ამერიკელი ფუნანსისტები, ბიზნესმენები. რამდენიმე წლამ წინათ ამერიკული ფარმა „ჯონსონ უაჯისის“ ხელმძღვანელმა ასეთი კითხვით მიმართა სამხატვრო სალონის მეპატრონეს: „რით შემიძლია ვემსახურო ამერიკელ მხატვრებს?“ პასუხმა არ დააყოვნა. კოლექციონერმა შესთავაზა მას შეესყიდა მხატვრული ტილოები და გამოეფინა ისინი. ჯონსონი ასეც მოაქცა. ამჟამად მისი კოლექცია, რომელიც ასევე მეტ ტილოს შეიცავს, მოგზაურობს. ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში.

ეგზეთწოდებული „გეომეტრიული აბსტრაქციონიზმის“ ნამუშევრები საკმაოდ ბევრია დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში (საფრანგეთი, იტალია, შვეცია და ა. შ). შვეციაში ყოფნისას სხვადასხვა ოფიციალური დაწესებულების ოთახებში უხვად ენახე გამოფენილი აბსტრაქციონისტული ტილოები. შვედური პეიზაჟის ნამუშევრების გამოფენაზე ძირითადად აბსტრაქციონისტული ტილოები ჭარბობდნენ. ყოველ სურათს ახლდა წარწერა დამფინანსებლის (ბანკის) აღნიშვნით. რაც უფრო გაუგებარი და თავზარდამტეში იყო ტილო, მით უფრო ძვირად ფასობდა იგი. ბევრი შეედრს აზრით, სახვით ხელოვნებაში აბსტრაქციონისტული „ვარჯიში“ არაფრასმტქმელია, მაგრამ მოღაა და ამდენად მას მხატვრები ბაძავენო.

ფორმალიზმისა და აბსტრაქციონიზმის ჩასახვის პერიოდში შვეციაშიც იყვნენ ამ მამდინარეობის თაყვანისმცემლები და ე. წ. ფუძემდებლები. ასე, მაგალითად, ისააკ გრიუნეველდი თავის დროზე წერდა, რომ თანამედროვე მოტოსაჩქარე, ტექნიკის მიღწევები ხელოვნანს ანიჭებენ მხატვრული ასახვის ახალ კონცენტრაციას. პეიზაჟი დანახული მოძრავი ავტომანქა-

ნის სარკმელიდან ასახვის სულ სხვა საშუალებებსა და მეთოდებს მოითხოვს. შვედური ხელოვნების უკიდურესი მოდერნიზმის მამამთავართა (ი. გრიუნგეალდი, ნ. დარდელი) აზრები ნაესხები აქვთ თანამედროვე აბსტრაქციონიზმის „თეორეტიკოსებს“.

„ჯონსონ უაკისი“ ფირმის კოლექციაში გვხვდება მხატვარ რობერტ რაუშენბერგის ეგრეთწოდებული „ზოპულარული ხელოვნების“ ტილის ტილო სახელწოდებით „რეზერვუარი“, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო კემმარტ ხელოვნებასთან. იგი სარგებლობს მასალებით, რომლებიც, მისი აზრით, უცხოა სახვითი ხელოვნების ტრადიციული გაგებისათვის. სხვადასხვა ფერის საღებავით ნათიხნ ტილოზე ნაშვლი კედლის საათის ორი ციფერბლატია დამაგრებული. მის მეორე „ნაწარმოებში“ თხის ფიტული დაფარულია ავტოსაბურავით. მხატვარი ხაირამ უილიამსი თავის ტილოებში შეგნებულად ამახინჯებს ობიექტს. ანალოგიური ხასიათისაა ჯიმი ერნატის, ჯონ მიტჩელის, ტეოდორუს სტამოსის, მორის ლუისის, კენეტ ნოლანდის. ალ ჰელდის და სხვათა „ნაწარმოებები“, რომლებიც ისევე შორსაა ნამდვილი ხელოვნებისაგან, როგორც ცა დედამიწისაგან.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნებისპოდნენი გრძნობენ, რომ ამ მხატვრების ტილოების ძირითადი მასა ანტიმხატვრული, ანტიუმანურია, მაგრამ მაინც იცავენ მათ. ხელოვნებას ამერიკელი კრიტიკოსის ბენ ჰელერის აზრით, აღამიანი, რომელიც პირველად უყურებს თანამედროვე ამერიკელი მხატვრების ტილოებს, უთუოდ უარყოფითად შეაფასებს, ანღა სრულიად გულგრილი იქნება მათღამი. ასეთი სახის ფერწერა, მღსი თქმით, არ შეაძლება უცებ გაიგო, რადღან ამ ტილოების გასაგებად საჭიროა საკმაოდ ხანგრძლივი დრო. გეომეტრიული აბსტრაქციონისტებისღან განსხვავებით, დასძენს ჰელერი, „ახალი აბსტრაქციონისტები“ გეომეტრიულ კონტურებს იყენებენ არა სიცხადისა და სიზუსტისათვის, არამედ ისწრაფვიან ორაზროვნებისაყენ და პარადოქსალურობისაყენ. სიზუსტით ისინი გამოხატავენ უზუსტობას, ასახსნელით — აუხსნელსო. ამ ფილოსოფიურ აბღაუბღას როდღსაც კითხუ-

ლობთ, უნებლიეთ გაგონდებათ საქვეყნოდ შერცხვენილი აბსტრაქციონისტების „თეორიული“ დებულებები: გრაფიკულად გადმოსცენ თავიანთი აზრები, რომლებიც ასახავენ მხატვრის ინტუიციას, მოგონებებს, გონება-პერეტიტ წყობას.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნებისა და ესთეტიკის ზემოაღნიშნულ მაგალითებსა და დებულებებში არაფერია ახალი, უცნობი. ეს განსაკუთრებით ჩვეულებრივი იდეოლოგიური დივერსია, რომელშიც ბურჟუაზია იყენებს ფილოსოფიას, მორალს, ხელოვნებას, ესთეტიკას სოციალიზმის ძალების წინააღმდეგ საბრძოლველად.

იმპერიალიზმის სულიერი აპოლოგეტებისა და მათი დამქაშების—რეაქციული ესთეტიკის დანტყელების კაპანწყვეტა, ააცდინონ საპკოთა ხელოვნება სოციალისტური რეალიზმის მაგისტრალურ ხაზს, ამოა და უშედეგოა. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების უმაღლესი კრიტერიუმი, მისი სული და გულა მხატვრული და ცხოვრებისეული სიმართლე. ამაზე თვალნათლივ მტკიცელებენ ჩვენი მხატვრული ინტელიგენციის ნიჭიერი წარმომადგენლების ნაწარმოებები, ინტელიგენციისა, რომელმაც მკვიდროდ დაუკავშირა თავისი ბედი მშრომელთა ბედს, მათს ცხოვრებასა და ბრძოლას კომუნიზმის იდეალებისათვის.

აბსტრაქციონისტი და მოდერნისტი მხატვრები გაიძახოდნენ, „მაძიებლები“, „ნოვატორები“ ვართო, თავს ქეშმარიტად ხელოვნების ერთადერთ წარმომადგენლებად ასაღებდნენ. გავარკვიოთ, რა სიახლეა მათს „ნოვატორობაში“, „ნოვაციებში“.

თავიდანვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ბურჟუაზიული ესთეტიკის სანაგვე ყუთიდან მათ გადმოიღეს ის „დებულებები“, რომლებიც თავის დროზე ეამთა მსვლელობამ დაასამარა.

ტერმინი „აბსტრაქციონიზმი“ ხელოვნებაში შემოღებულია ამერიკული ხელოვნებისმკვლევების მიერ იმისათვის, რომ „მეცნიერულ“ სამოსელში წარმოადგინონ თანამედროვე დასავლეთის ბურჟუაზიულ ხელოვნებაში უკიდურესად რეაქციული ფორმალისტური მიმდინარეობა, რომელიც კატეგორიულად უარყოფს რეალური სამყაროს ასახვას, ასახვის თეორიას. აბსტრაქციონისტები, რომლებიც ქადაგე-

ბენ უკიდურეს სუბიექტივიზმს, სიმახინჯემდეგ მისულ ინდივიდუალიზმს, მხატვრის თვითნებობას, მიმართავენ ქვეცნობიერებასა და მისტიზმს, რადგან სინამდვილის მართალი ასახვა „ზღუდავს“ მხატვრის თავისუფლებას. ამერიკული აბსტრაქციონიზმი, რომელიც ფართოდ გავრცელდა ოცდაათიან წლებში, ეკონომიური კრიზისის პერიოდში, მკიდროდ იყო დაკავშირებული ევროპის ფუტურისმთან, კუბიზმთან, დადაიზმთან და სხვა „იზმებთან“.

რა ფორმებია და ფერებით სარგებლობს აბსტრაქტული ხელოვნება? როგორია აბსტრაქტული ხელოვნების კრედიო?

როდესაც რამეზე ჩაფიქრებული ადამიანი უნებლიეთ ფანქარით ქალაღს ეხება, მას გამოუღის შემთხვევითი ხაზების ხლართები. ამავე დროს ყოველი ადამიანის ნახატში აუცილებლად შეიძინება გარკვეული თავისებურება. ადამიანის გონება ამ დროს გამოთიშულია, იგი არ მონაწილეობს ფანქარით ხატვისას. იგი მოქმედებს ქვეცნობიერებით — ტემპერამენტით, განწყობილებით ანდა სხვა მიზეზებით, რომლებიც ადამიანის ხასიათშია ჩაქსოვილი.

სწორედ ამგვარად მოქმედებს აბსტრაქციონისტი მხატვარი, რომელიც ფიქრობს, რომ ამ ხერხით იგი თავის პიროვნებას გამოხატავს. მას მიაჩნია, რომ აბსტრაქტული ფორმა ისევე აფიქსირებს მის პიროვნებას, როგორც ელექტროკარდიოგრაფის მრუდი აღნუსხავს ადამიანის გულის მუშაობას.

იცის თუ არა აბსტრაქციონისტმა მხატვარმა, რა გამოხატა თავის ტილოზე? როგორც წესი, არა. გულწრფელი აბსტრაქციონისტები ამას აღიარებენ და ფაფიანთ „ნაწარმოებებს“ რივით ნომრებს აწერენ.

აბსტრაქტულ ხელოვნებას არაფერი აქვს საერთო ხალხთან, მის ინტერესებთან. აბსტრაქტულ ხელოვნებას მხარს უჭერენ კაპიტალისტური პრესა, მოგებით დაბრმაგებული მხატვრული ტილოებით მოვაკრენი, ბიზნესმენები. რეაქციული ინტელიგენციის ის წრეები, რომლებსაც სძულთ სოციალიზმი, კომუნისმი და

აბსტრაქტული ხელოვნების გავრცელებაში ხედავენ კულტურის სფეროში სოციალისტური იდეების შეღწევის წინააღმდეგ ბრძოლის საშუალებას.

აბსტრაქტული ხელოვნება უარყოფს მშვენიერებას, მისთვის ასეთი პრობლემა არც დასმულა. დედაარსი აბსტრაქტული ხელოვნებისა, რომელიც უარყოფს ლოგიკურ საწყისს. პარზონიას, უგუნურია და, მაშასადამე, ანტიმხატვრული. მისი მხატვრობა უშინაარსობაა. იგი სავსებით სპობს მხატვრულ სახეს და, მაშასადამე, თვით ხელოვნებას.

აბსტრაქციონიზმი ახალი მიმდინარეობა როდია ხელოვნებაში. მას, ნახევარსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. აბსტრაქციონიზმის „მამამთავრად“ ითვლება რუსი მხატვარი ვასილ კანდინსკი, რომელმაც თავისი პირველი ტილოები 1910 წელს გამოფინა.

პირველი მსოფლიო ომის წინ კანდინსკი გერმანიაში უშვებს კრებულებს, აწყობს გამოფენებს, აკოწიწებს აბსტრაქციონისტ მხატვართა გაერთიანებას „ლურჯი მზედრის“ სახელწოდებით. აბსტრაქციონიზმი თავდაპირველად როდი უარყოფდა შინაარსს ხელოვნებაში. იმას, რომ ხელოვნებას უნდა ჰქონდეს „სულიერი“ შინაარსი, აღიარებდნენ კანდინსკიც, ფუტურისტებიც. მათ ომი გამოუცხადეს „ძველ“ ხელოვნებას— ადამიანთა სახეებისა და ჰუმანური აზრის ხელოვნებას.

მხატვრული სახეების მსხვერველსთან ერთად ფერწერაში რომ ფეხს იკიდებდა სრული თვითნებობა, საკმაოდ გარკვევით ცხადყო 1912 წელს მომხდარმა ერთმა უტოფარმა ხუმრობამ: ვირის კულზე მიბმულმა ფუნჯმა შექმნა „ტილო“. ასე გაზდა ვირი კანდინსკისთან ერთად აბსტრაქციონიზმის ფუძემდებელი. შემთხვევითი როდია, რომ იმ პერიოდში მოსკოვში მხატვრების ჯგუფმა მ. ლარიონოვისა და ნ. გონჩაროვას ხელმძღვანელობით ჩამოაყალიბა „ვირის კულის“ საზოგადოება. აბსტრაქციონიზმმა იწყო ხმაურით, ზარზეიმით გავრცელება...

საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში ვ. კანდინსკი ახლოს იდგა განსაკჳომის სახვითი განყოფილების ხელმძღვანელთან დ. შტერენბერგთან. კანდინსკის ტილოები ექსპონირებუ-

ლი იყო თითქმის ყველა გამოფენაზე, რომელსაც სახვითი ხელოვნების განყოფილება აწყობდა. 1918 წელს მან გამოსცა ავტომონოგრაფია „კანდინსკი“, სადაც თავისი შემოქმედების არსი შემდეგნაირად განსაზღვრა: „მე ვხატავ ისე, როგორც ჩენს ფუნჯსა სურს, როგორც საღებავს უნდა“. ამ პერიოდში გაზეთმა „პრავდამ“ სასტიკად დაგმო კანდინსკის ტილოების უზარობა, უშინაარსობა.

საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში კანდინსკი ემიგრანტი გახდა. ამის შემდეგ მისი მიმდევრები სსრ კავშირში უფრო გულწრფელნი აღმოჩნდნენ, ისინი ქადაგებდნენ „ხელოვნების დასასრულს“ და „წარმოებაში წასვლას“. ზოგიერთმა მათგანმა ერთგვარი კვალი მაინც დატოვა პოლიგრაფიაში, ქაოვილების მხატვრობაში, კინოპლაკატში.

პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში აბსტრაქციონიზმი აიტაცეს დასავლეთში და იქ ამ „მოდამ“ საკმაოდ ფართო გავრცელება პოვა.

თანამედროვე აბსტრაქციონიზმი ბაძავს კანდინსკის, რომელიც ავრცელებდა აბსტრაქციის ემოციურ, ტემპერამენტულ ფორმას, და მეორე რუს მხატვარს კ. მალევიჩს, რომელიც გეომეტრიულ ფორმებას ანიჭებდა უპირატესობას.

1919 წელს კ. მალევიჩის თანამოაზრემ ფორმალისტმა მხატვარმა ვ. ტატლინმა შექმნა პროექტი ერთ-ერთი პირველი აბსტრაქტულ-სიმბოლიანტური არქიტექტურული კომპლექსისა „მესამე ინტერნაციონალი“, რომლის დევიზად გამოცხადებული იყო: „სპირალი რევოლუციის სიმბოლოა“. ფორმალისტი მხატვარი-კრიტიკოსი ნ. პუნიჩი ბროშურაში ამ კომპლექსის შესახებ წერდა: „ჩვენი სულსკვეთების საუკეთესო გამოხატულებაა სპირალი, იაევე როგორც ნაწილების წონასწორობა—სამკუთხედი რენესანსის საუკეთესო გამოხატულებაა“. კომპი წარმოადგენდა გეომეტრიული სხეულების: კუბის, პირამიდისა და ცილინდრის ვერტიკალურ კონსტრუქციას, რომელიც გარშემოვლებული იყო უზარმაზარი სპირალით.

გასული საუკუნის ბოლოს გამოჩენილმა რუსმა მხატვარმა ი. კრამსკოიმ აღწერა აბსტრაქციონიზმის იმ უკიდურესი მიმ-

დინარეობს „შემოქმედების პროცესი“, რომელიც თავის თავს „ტაშიზმს“ (ფრანგულად „ლაქა“) უწოდებდა.

თუ აბსტრაქციონიზმს ხელოვნებად მივიჩნევთ, მაშინ იგი გრძნობათა ხელოვნება კი არა, პრიმიტიული, ბრმა და ქვენა ინტინქტების ხელოვნება ყოფილა. ცხოვრება აბსტრაქციონისტის თვალთ ფანტასტიკური ქაოსია. მისთვის არაფერია კანონზომიერი, მყარი, იგი დამსხვრეული, უცნაურად შერჩეული ფორმების, ლაქებისა და ხაზების კომპარული გროვაა. ამბობენ, ეს ატომური ეპოქის ადამიანის მსოფლშეგრძნებააო. მტკნარი ცილისწამება!

აბსტრაქციონისტის მსოფლშეგრძნება წარმოადგენს სასიკვდილოდ განწირული, უაზროდ მბორგავი ობივატელის იდეოლოგიას, რომელიც კაპიტალიზმის მარწუხებშია მომწყვდეული და ყოველგვარი რწმენა დაკარგა დღევანდელობისა და მომავლისადმი.

პრაქტიკულად აბსტრაქციონიზმი ასრულებს თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკის ძირითად მოთხოვნას: უარყოფს ობიექტურად არსებული მშვენიერება იმისათვის, რომ მოშალოს ზღვარი მშვენიერსა და შემადარწუნებელს შორის, საზარელი და რეაქციული ესთეტიკურ ნორმად აქციოს. აბსტრაქციონიზმის „თეორიული საფუძვლები“ ჩამოყალიბებულია ესპანელი ფილოზოფოსის, ბნელეთის მოციქულის ბოსე ორტეგა-ი-გასეტის ნაშრომში „ხელოვნების დეკუმანიზაცია“ (1925 წ.).

აბსტრაქციონიზმი ერთბაშად როლი წარმოიშვა. მას წინ უსწრებდნენ მთელი რიგი მიმდინარეობანი, რომლებიც მეოცე საუკუნის დასაწყისში გაჩნდნენ — დეკადენტობა, ფუტურისმი, კუბიზმი, სიურრეალიზმი, ექსპრესიონიზმი და სხვა „იზმები“.

აბსტრაქციონიზმის ანტიმხატვრობა, უწინარეს ყოველისა, ის არის, რომ იგი ანადგურებს ყოველი კეშმარტი ხელოვნების

ნების ურყევ საფუძველს — მხატვრულ სახეს, არარაობად აქცევს მხატვრულ სახეში იდეურსა და ემოციურს, სპობს მასში ზოგადისა და კონკრეტულის ერთიანობას. ხელოვნებაში სინამდვილე აისახება გრძნობად-კონკრეტული სახეებით, მხატვრული სახეებით. ზოგადი, ტიპიური ყოველთვის გამოიხატება კონკრეტულის მეშვეობით. რა განზოგადდებაც უნდა იყოს მხატვრულ ნაწარმოებში, იგი მუდამ წარმოისახება ერთეული ფაქტის, კონკრეტული მოვლენის, პიროვნების სახით. აბსტრაქციონიზმი უარყოფს გრძნობად-კონკრეტულს, ამავე დროს სპობს ზოგადს, აბსტრაქტულს, მაშასადამე, კარგავს ქეშმარიტი ხელოვნების სახეს.

მიუთითებდა რა ხელოვნებაში ბურჟუაზიული იდეოლოგიის, ფორმალიზმის ყოველგვარ გამოვლინებასთან აქტიური ბრძოლის აუცილებლობაზე, ვ. ი. ლენინი ამბობდა:

„...ჩვენ კომუნისტები ვართ. ჩვენ არ შეგვიძლია ვიღაცეთ გულხელდაკრეფილი და საშუალება მიეცეთ ქაოსს განვითარდეს საითაც სურს. ჩვენ სავსებით გეგმაზომიერად უნდა ვხელმძღვანელობდეთ ამ პროცესს და ვაყალიბებდეთ მის შედეგებს“¹.

პარტია დაუცხრომლად ზრუნავს ლიტერატურის, ხელოვნების, კულტურის აყვავებისათვის, თვითეული აღამიანის პირადი უნარის რაც შეიძლება სრული გამოვლინებისათვის, მშრომელი მასების ენთეტიკური აღზრდისათვის, ხალხში მაღალი მხატვრული გემოვნებისა და კულტურული ჩვევების ჩამოყალიბებისათვის. მხატვრული საწყისი სულ უფრო მეტად შთამაგონებელი ხდება შრომისა, ამშვენიერებს ყოფაცხოვრებას, აკეთილშობილებს აღამიანს.

ჩვენი ხელოვნების მიღწევებს, მის ტრადიციებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, ისინი მოასწავებენ ახალ ეტაპს კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში. ჩვენი ქვეყნის გამოცდილებით დამტკიცებულია, რომ სოციალიზმის პირობებში იქმნება

¹ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამო, თბილისი, 1957, გვ. 609.

ყველაზე ხელაყრელი შესაძლებლობანი თავისუფალი მხატვრული შემოქმედების აყვავებისათვის, კულტურულ ფასეულობათა შექმნაში ფართო მასების აქტიური მონაწილეობისათვის. საბჭოთა ხელოვნება ამდიდრებს მთელი კაცობრიობის სულიერ საგანძურს, კაფავს კომუნისტური კულტურის გამარჯვების გზას.

კომუნიზმის მშენებლობის ეპოქის ლიტერატურა და ხელოვნება დიდი ლიტერატურა და ხელოვნება უნდა იყოს არა მარტო იდეური შინაარსის სიმდიდრით, არამედ, მხატვრულ სრულყოფითაც. დიად იდეებს მაღალი ოსტატობა ესაჭიროება. გმირულ ხასიათებს— ღირსეული მხატვრული განსახიერება. სწორედ ამიტომ პარტია განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ადამიანის სულის ინჟინრების პროფესიული და ოსტატების ზრდას, მხატვრული ნაწარმოებების ხარისხს.

ამ პასუხსაგები და საპატიო ამოცანის შეარსებებას კულტურის მოღვაწეები შეძლებენ მხოლოდ ცხოვრების ღრმად გაგებით, იმ ახალი მოვლენების მგზნებარე და ჩამწველომი შეგნებით, რომლებიც გამოხატავენ ჩვენი საზოგადოების კომუნიზმისაკენ განუხრელ წინსვლას. იმისათვის, რომ შექმნან დიდი ეპოქის შესაფერი ნაწარმოებები, ლიტერატურისა და ხელოვნების ოსტატებს მართებთ კარგად ერკვეოდნენ ყველაფერში, რაც ჩვენს ქვეყანაში ხდება, უფრო ღრმად, ისე როგორც მოითხოვდა ვ. ი. ლენინი, როგორც მოითხოვს პარტია, სწავლობდნენ საბჭოთა ხალხის— კომუნიზმის მშენებელი ხალხის ცხოვრებას, იყვნენ მომავალი ნაწარმოებებისა და ტილოების გმირებთან ერთად საწარმოებსა და მშენებლობებზე, კოლმეურნეობებსა და საბჭოთა მეურნეობებში, იქ, სადაც იქმნება მატერიალური სიკეთე, მუდმივად სრულყოფდნენ თავიანთ პროფესიულ ოსტატობას, განუხრელად მიდიოდნენ წინ სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების მთავარი ხაზით, მტკიცედ ეჭირათ საბჭოთა ხელოვნების ლენინური პარტიულობისა და ხალხურობის დროშა.

ახლა ისე, როგორც არასდროს, უდიდესი მნიშვნელობა

ენიჭება პარტიის მოწოდებას ხალხის ცხოვრებასთან ლიტერატურისა და ხელოვნების მჭიდრო კავშირის შესახებ.

ჩვენი ცხოვრება სწრაფი ტემპით მიდის წინ, იზრდება საბ-
ჯოთა ააღიას კულტურა, გემოვნება, მოთხოვნილება. ხელოვნება არ უნდა ჩამორჩეს ამ პროცესებს, იგი მუდამ დროის ინტერესებით უნდა ცხოვრობდეს და წინ იხედებოდეს, კვრეტდეს ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების პერსპექტივებს. საბჭოთა ხელოვნების წმინდათა წმინდა ვალია დააკმაყოფილოს ხალხის სულიერი მოთხოვნილებანი, მშრომელი მასების ზრუნვასა და სიყვარულს ახალი მძლავრი აღმავლობით უპასუხოს. .

ყოველივე საუკეთესო, ტალანტური, სიხარულის მომგვრელი, რაც კი არსებობს ჩვენს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, განუყოფელია ხალხისაგან, პარტიისაგან, კომუნიზმის დიადი იდეალებისაგან. ჩვენი მხატვრული ინტელიგენცია, რომელიც ერთგულია ლენინის ანდერძისა, თავის შემოქმედებას უძღვნის ათეულ მილიონობით მშრომელებს, რომლებაც კვეყნის ძალას, მის მომავალს შეადგენენ, თავდადებით აშენებენ კომუნისმს.

ნანახი და ნააზრავი

შთაბეჭდილებები 1002 წლის რესპუბლიკურ სამხატვრო გამოფენაზე

ორი კვირის განმავლობაში თბილისის სახელმწიფო სურათების გალერეაში დამთვალეიერებლები ეცნობოდნენ 1962 წლის რესპუბლიკურ სამხატვრო გამოფენაზე ექსპონირებულ ნამუშევრებს. აქ წარმოდგენილი იყო ფერწერის, ქანდაკების, გრაფიკის, კერამიკის, ქედური ხელოვნების 433 ნაწარმოები. რომლებიც ყალმისა და საჭრეთლის უფროსი თაობის ოსტატებისა და ნიჭიერი ახალგაზრდა თაობის 233 წარმომადგენელს ეკუთვნის. თავისი გააზრებული ექსპოზიციით (ექსპოზიციის ავტორი — მოქანდაკე მ. ბერძენიშვილი), თემატიკის, უაზრების, ნაწარმოებთა შესრულების მანერის მრავალფეროვნებით, მონაწილე ავტორთა რაოდენობით ეს გამოფენა უკანასკნელ პერიოდში თბილისში მოწყობილი გამოფენებიდან ყველაზე ფართო და წარმომადგენლობითი იყო.

გამოფენაზე წარმოდგენილი მხატვრული ტილოების, ქანდაკებებო. გრაფიკული ნამუშევრების დიდი უმრავლესობა სიმართლათ ასახავს საბჭოთა ხალხის ცხოვრების სხვადასხვა მხარეს, ყოფას, შრომას, დასვენებას, ურყევე მისწრაფებას მშვიდობისაკენ, დამახასიათებელ სურათებს წარსულიდან, ჩვენი ქვეყნის ბუნებას.

ექსპონირებული ტილოები, ქანდაკებები, გრაფიკული ნაწარმოებები სხვადასხვაგვარი იყო მხატვრის ინდივიდუალური შემოქმედებითი მსოფლშეგარძნებით, გამომსახველ საშუალებ-

ბათა ხასიათით, ემოციური ტონალობით. იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც არ აღძრავდნენ მაყურებელში გრძნობებს, აზრებს. საბედნიეროდ, ისინი როლი განსაზღვრავდნენ გამოფენის სახეს, მის ძირითად მიმართულებას.

ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნება წლითიწლობით ახალგაზრდაედება ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ნიჟიერი შემოქმედებითი ახალგაზრდობა გაბედულად ერწყმის სახვითი ხელოვნების ოსტატების გამობრძმედილ რაზმს.

უფროსი თაობის თვალსაჩინო ქართველი მხატვრებისა და მოქანდაკეების: გ. შესხის, ლ. გუღიაშვილის, ე. აბულელიანის, ი. ვეფხვაძის, ვ. ქუთათელაძის, ს. კაკაბაძის, ნ. კანდელაკის, კ. მერაბიშვილის, ქ. მაღალაშვილის, ს. ნადარეიშვილის, კ. სანაძის, შ. მამალაძის, ვ. კეშელავას ნაწარმოებებთან ერთად გამოფენაზე ფართოდ იყვნენ წარმოდგენილი ახალგაზრდა მხატვრები ბ. ყაზაიშვილი, მ. ახობაძე, ლ. ცომაია, კ. შილაკაძე, ლ. მხეიძე, თ. სამსონაძე, კ. ტაბატაძე, დ. ნოღია, თ. ლვინიშვილი, ი. ოჩიაური, რ. სანაძე და სხვები.

რამდენიმე ტილო და ქანდაკება რევოლუციურ თემატიკას ასახავდა. მნახველები დიღზანს ჩერლებოდნენ საქართველოს სსრ ხელოვნების დამაახურებელი მოღვაწის ი. ვეფხვაძის ფერწერულ ტილოთან „ვ. ი. ლენინი ოქტომბერში“. ეს ნაწარმოები თავისი კომპოზიციით, ფიგურების განლაგებით, ფერთა შეხამებით დაზგური ფერწერის საინტერესო ნამუშევარია. მხატვარმა კარგად მოძებნა და გამოზატა ღიღი ბელადის სიახლოვე რევოლუციურ მასასთან, „თოფიან კაცებთან“, რომლებიც ამ ღირსსახსოვარი დღიდან ქვეყნის, თავიანთი ბედ-იღბლის ბატონ-პატრონები გახდნენ. ნაწარმოებში იგრძნობა მხატვრის დახვეწილი პროფესიული ოსტატობა, მაღალი გემოვნება, სწრაფვა დაუმორჩილოს წინა პლანს უკანა. უყურებ ამ სურათს და იმსკვალები უღიდესი მაღლიერების გრძნობით ჩვენი უფროსი თაობის წინაშე, რომელმაც თავისუფლება და ბედნიერება მოგვანაცა იმ ბობოქარი შემოღგომის ღღეებში. ამ განწყობიღებას ხელს უწყობს მეორე პლა-

ნიც. რომელშიც ნათლად გამოსკვივის. დაუდგარი ბრძოლების მკაცრი სიდიადე.

აღსანიშნავია ახალგაზრდა მოქანდაკის ლ. ცომაიას მარმარილოს მონუმენტური სკულპტურული პორტრეტი „ვ. ი. ლენინი“. თავისი ღრმა ფსიქოლოგიზმით, ექსპრესიით ავტორი კარგად გადმოგვცემს ბელადის სიდიადეს, შორსმჭვრეტელობას, ქვეყნის აწმყოსა და მომავალზე დაუდგრომელ ფიქრსა და ოცნებას. ეს ქანდაკება მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური იდეის დამაჭერებელი განააზიერებაა.

ფერწერული ტილოებიდან გამოირჩეოდა ახალგაზრდა მხატვრის თ. მაისურაძის ნამუშევარი „სამშობლო ჩემო“, რომელიც ერთ ძირითად მუქ ტონშია შესრულებული. ტიპური ქართული პეიზაჟის ფონზე ორთვალასთან სამხედრო სამსახურიდან დაბრუნებულ ჯარისკაცს ატაცებული ჰყავს მკერდზე მიკრული გოგონა. ორი ბიჭი, ჩვენი აზრით, ამ სცენის უფრო მოწმე, ვიდრე - მონაწილე, შეჰყურებს დაძმისა თუ მამა-შვილის წუთიერ გარბნებას, რომელიც მინორულ განწყობილებასა ქმნის. შორით მოჩანს მიმავალი მატარებელი, რომელშიც ეს-ეს არის ჩამოიყვანა მშობლიური სოფლიდან დიდი ხნით წასული მეომარი და მშრომელი. ეს შეხვედრა, როგორც სურათის ტონალობა გადმოგვცემს, სისხამ დილით ხდება: ავტორი კარგად ფლობს ხატვის ტექნიკას, ხაზობრივ და სივრცობრივ პერსპექტივას. მაგრამ ნიჭიერი მხატვრის ტილოს აკლია ამაღლებული, მაჟორული განწყობილება. სინამდვილეში ცხოვრებაში ტილოზე ასახული ამბავიც გვხვდება, მაგრამ მხატვრის მოვალეობაა უფრო მეტად მომთხოვნი იყოს თავის თავისადმი და ამა თუ იმ ამბის, მით უმეტეს, მშობლიურ სოფელში გუშინდელი ჯარისკაცის დაბრუნების სურათის განზოგადების დროს გვიჩვენოს ამ მომენტით გამოწვეული აღტაცება, სიხარული, არ უღალატოს მხატვრულ სიმართლეს.

მაჟორულია ახალგაზრდა მხატვრის მ. ახობაძის ტილო „შორეული მოგზაურობის წინ“. მეზღვაური-და ქალიშვილი, უთუოდ სატრფო, ზღვის სანაპიროზე ოცნებობენ ვაჟის მომავალი შორეული მოგზაურობის, დროებითი განშორებისა და

შემდგომი შეხვედრის შესახებ. კარგად არის გადმოცემული და განზოგადებული ენერგიული და მუდამ მაძიებელი ახალგაზრდობის ხასიათი. ძირითადი თემისადრე და მორჩილებული ქარის ქროლვაც, ზღვის ღელვაც, თოლიების ფრენაც. მხატვარი ჩასწვდომია მხატვრული საბუნების ფსიქოლოგიურ განწყობილებას. დაზგური ფერწერით შესრულებული ტილო მოკლებული არ არის ერთგვარ დეკორაციულობას. პორტრეტული ქანდაკებებით იყვნენ წარმოდგენილი საქართველოს უფროსი თაობის ოსტატები ნ. კანდელაკი და კ. მერაბიშვილი. პირველი მათგანის ნაწარმოებებია პოეტ ალიო მაშაშვილისა და პროფ. აკაკი ფაღვას სკულპტურული პორტრეტები, მეორისა — პროფ. კ. ვეფხვაძის პორტრეტი. ერთი შენიშვნა ამ ორი მხცოვანი, დამსახურებული ოსტატის ნამუშევრების მისამართით: პორტრეტული მსგავსება არ უარყოფს მხატვრული სანის ღრმა ფსიქოლოგიურ გახსნას, რაც, ჩვენი აზრით, მთელი სინაესით არ შეიგარძნობა.

საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი ახალგაზრდა მოქანდაკის ბ. ყაზაიშვილის სამფიგურიანი თემატური კომპოზიცია „სამუშაოდან დაბრუნება“, შესრულებული ტონირებულ თაბაშირში. სამი მუშა სამუშაოს დამთავრების შემდეგ საუბრობს ცხოვრებისეულ ამბავზე. განსაკუთრებით დამაჩერებლად და დინამიკურად არის გამოძერწილი შუა ფიგურა. მარცხენა ფიგურა თითქოს ერთგვარად მოწყვეტილია მთელ კომპოზიციას, მეტად დიდია სამივე მამაკაცის პორტრეტული მსგავსება, რაც კომპოზიციის ნაკლად მიგვაჩნია.

მხატვარი ა. ვეფხვაძე წარმოდგენილი იყო ტილოთი „მშენებლობაზე“, რომელიც რუსთავის მეტალურგიული ქარხნის დამახასიათებელ ფონზეა გაშლილი. სურათი მაქორულია, პათეტიკურია საერთო აგებით. მხატვარი არ არჩევს მიმზიდველ სიუჟეტებს, მოგვითხრობს შრომის აღამიანებზე, ქნის ჩვენი თანამედროვეების სახეებს, ავლენს დროის ნიშნებს ყოველდღიურ, ჩვეულებრივ მოვლენებში.

ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების თვალსაჩინო ოსტატს ლ. გუღიაშვილს გამოფენაზე ვხედავდით სამი ნამუშევ-

რით: ფერწერული ტილოთი („მსახიობი ქალები“) და აკვარელ-
ლებით („ნ. ფიროსმანაშვილი“, „ციტრის კულუარებში“), რომ-
ლებიც გამოირჩევიან მხატვრისათვის დამახასიათებელი, გუ-
დიაშვილისებური ხელწერით.

ჩვენს უზუცუა მხატვარს გ. მესხს მხატვრული სახის ფსი-
ქოლოგიური გახსნით შეუქმნია პროფ. გ. ახვლედიანის ფერ-
წერული პორტრეტი. ე. ახვლედიანის ტილო „იმერეთი“ გამო-
ირჩევა რბილი, დამაფიქრებელი ინტონაციით. მხატვარმა კარ-
კად შეარჩია ფერთა ტონალობა, კომპოზიცია და წარმოგვიდ-
გინა მოქუფრული, მაყურებლისათვის უხილავი, ცის ფონზე
მზის გამოსხივებით გამოწვეული რეფლექსები.

გამოფენაზე ექსპონირებული იყო უფროსი თაობის ოსტა-
ტების ს. კაკაბაძის სკულპტურული პორტრეტი „ა. ქუთათე-
ლი“, შ. მიქაბაძის „ქალის პორტრეტი“, კ. სანაძისა და ს. ნა-
დარეიშვილის ფერწერული ტილოები „ხევსურული ნატურ-
მორტი“, „ნ. ფიროსმანაშვილი“, პეიზაჟის აწ განსვენებული
ოსტატის შ. მამალაძის აკვარელი „რაკის პეიზაჟი. ნიკორწმინ-
და“. ს. კაკაბაძის ნამუშევარი მარმარილოში დამაჭერებლად
გადმოგვცემს თვალსაჩინო ქართველი პროზაიკოსის ა. ქუთა-
თელის სულიერ სამყაროს.

მთელი მსოფლიოს ხალხების მშვიდობისადმი უზომი
სწრაფვას ასახავს ახალგაზრდა მხატვარ თ. ჯინჭარაძის ტილი
„მშვიდობის საქმე ხალხის ხელშია“. კოლორიტის შეკავებუ-
ლობა, მონოქრონულობა, მუქი ფერის ჩრდილი სიმბოლურად
გადმოგვცემს ხალხის პროტესტსა და რისხვას კაპიტალისტუ-
რი ქვეყნების მმართველი წრეების მილიტარისტული პოლიტი-
კისადმი. ტილოს აკლია კომპოზიციური მთლიანობა, დახვეწი-
ლობა.

ყურადღების ღირსია გ. თოიძის მხატვრული ტილო „მეტე-
ვები“ თავისი კომპოზიციური მთლიანობით, ფერთა შერჩე-
ვითა და შეხამებით, გამოხატულ პერსონაჟთა მხატვრული სახე-
ების დამაჭერებლობით. ფიგურების განლაგებაში, მკაცრ რიტ-
მში მხატვარი ცდილობს მიანიჭოს სახეებს განსაკუთრებულ
მხიშვნელობა. ჩვენს წინ არიან მკაცრი და ამაყი ადამიანებ:

თავიანთი შრომით. თუმცა შესრულების მანერის თვალსაზრით იგი კამათს იწვევს.

ახალგაზრდა მხატვრის ლ. ბაიანჩევის ტილო „ინგურაქის მშენებლები“ ფიგურების კომპოზიციით, მასშტაბურობით, პროპორციებით პლაკატურია.

მხატვარ გ. თოთიბაძის ნამუშევარი „სტუდენტები“ ჩვენი ახალგაზრდობის ერთ-ერთი გონიერული მისწრაფების აახვის ცდაა. იგი მაჟორულია განწყობილებით, მაგრამ ერთგვარი პოზირების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ნიჭიერი მხატვრის თ. სამსონაძის ტილო „მშენებლები“ შექმნილია კომპოზიციის ენერგიული რიტმით. მაგრამ მასში გრაფიკოსი ბატონობს ფერმწერზე. მხატვრისათვის დამახასიათებელი წერა ლოკალური ფერითა და მისწრაფება მეტიამეტი განზოგადებისაკენ ამჯერად ნაჩქარევი გამოდგა და მისი ტილო პლაკატს მიუახლოვდა.

გ. ჩირინაშვილის ტილო „ფიქრები მომავალზე“ გამოირჩევა მკაფიო ელფერით, იგი ნათელ წარმოდგენას იძლევა ქართულ პეიზაჟზე. ფერთა პალიტრა ერთგვარ ტონალობას მოითხოვს. აღსანიშნავია ვ. ტოროტაძის ნამუშევარი „ფშავი კოლმეურნე ქალი“, თუმცა იგი რამდენადმე დეკორატიულია. ფერთა შერჩევით, კომპოზიციით საინტერესოა გ. გულისაშვილის „ცხენბურთი“.

დიდ კამათს იწვევდა გამოფენაზე ვ. შერპილოვის ტილო „მღებავი ქალები“. აქ მართლაც უხვად არის წარმოდგენილი ფერთა პალიტრა, მაგრამ ნამუშევარი ბოლომდე არ არის დახვეწილი, კომპოზიციას აკლია სრულყოფა, გამაერთიანებელი ტონალობა. ფერთა, თუ შეიძლება ითქვას, ჰიდილით ზემოაღნიშნულ ტილოს არ ჩამორჩება, თუ არ აქარბებს, დ. ხანუტაშვილის „მხატვრის სახელოსნოში“.

მკაფიო ელფერით, სუფთა, მკვექარე ფერით გამოირჩევა თ. ბრენდელის ტილო „ზღვა“, თუმცა წინა პლანს დამუშავება უთუოდ აკლია.

საკოლმეურნეო სოფლის მშრომელთა ქაფასა და გარჯას ასახავს ზ. გოგოლაშვილის ტილო „შრომა“. შრომის თემისად-

პია მიძღვნილი აგრეთვე ვ. მდივნის ტილო „ქართული ჩაი“ რომელიც მკვეთრად გამოსახულ ფერებშია შესრულებული და დეკორაციულია. ასევე დეკორაციული ნამუშევრის შთაბეჭდილებას ტოვებს ვ. ადვადის „მწყემსი ქალი“.

დინამიკურია შ. ხოლუაშვილის „სანაპიროზე ასფალტის დაგება“. ფიგურების სიბრტყობრივმა განლაგებამ, ავტორის აზრით, უნდა გააძლიეროს კომპოზიციის მონუმენტალობა, მაგრამ იგი ერთგვარ პლაკატურ სახეს ინარჩუნებს.

უფროსი თაობის მხატვრებისაგან საინტერესოა ფერთა პალიტრით ა. ბაქბუქ-მელიქოვის ტილო „სტუდენტ მანანა ჯანელიძის პორტრეტი“, რომელიც მკაფიოდ გადაგვიშლის ქალიშვილის ფსიქოლოგიურ სამყაროს.

გამოფენაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი ქართველ გრაფიკოსთა ნამუშევარი; წიგნის გრაფიკა, მხატვრულ-დეკორაციული ხელოვნება. აქ პირველ რიგში აღსანიშნავია ქ. მაღალაშვილის მიერ შესრულებული პორტრეტების სერია (პროფ. ა. ვირსალაძის, ყ. ართმელაძისა და მ. იშხნელისა). რომელმაც კიდევ ერთხელ ცხადყო შესანიშნავი მხატვრის მიერ ადამიანის სულის სამყაროში ჩაწვდომის დიდი პროფესიული ოსტატობა.

დინარა ნოდის ლინოგრაფიურების სერია „გაზაფხული“ გამოირჩევა შესრულების მანერის სიახლით. გრაფიურების სერიის შინაარსს უფრო შეესაბამებოდა სახელწოდება „მეთევზეები“.

აღსანიშნავია აგრეთვე ზ. ლეჟავას გრაფიკული ნამუშევრების სერია „საზღვარგარეთ“, ვ. კეშელავას ლითოგრაფიული ნახატები „მტირალა ტირიფები“, „ბორჯომის ხეობაში“, ვ. ქუთათელაძის გრაფიკული ნახატები თბილისის თემაზე. გ. ფირცხალავა თავისი მეგობრული შარყებით ქართველი მწერლების, მხატვრების, კომპოზიტორების, ხუროთმოძღვრების, შემოქმედებითი კავშირების ცხოვრებიდან ეროვნული კოლორიტით, შესრულების უშუალოდით, სიმსუბუქით, უბრალო გამომსახველი ხერხებით, გროტესკული ფორმით ძალზე მინიშნებულად გადმოგვცემს ჯანსაღ იუმორს, ადამიანთა შინაგან ბუნებასა და ხასიათს.

პლაკატი სახვითი ხელოვნების ყველაზე მასობრივი სახეობაა, რომელიც ასრულებს თვალსაჩინო პოლიტიკური აგიტაციის ამოცანას, ემსახურება ინფორმაციის, რეკლამის, ინსტრუქტაჟის, სწავლისა და სხვა მიზნებს. სამწუხაროდ, პლაკატის ხელოვნება ჩვენში საკმაოდ ჩამორჩენილი დარგია. ამას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ გამოფენაზე ექსპონირებული იყო მხოლოდ 12 პლაკატი. შესრულების მხარით, გამომსახველობის შთამბეჭდაობით, მკაფიოებითა და ლაკონიურობით გამოირჩევიან მხატვრების ე. ბერძენიშვილისა და ი. გორდელაძის პოლიტიკური („ოქროს ვარსკვლავის კავალერი“); სარეკლამო („თოჯინები იცინიან“) პლაკატები, ო. ქოჩაკიძის, მ. სლოვინსკისა და ი. ჩიკვაძის პლაკატი „მედეა“.

უნდა ვუსაყვედუროთ საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის პრეზიდიუმს, სახელმწიფო გამომცემლობას სუსტი ხელმძღვანელობის გამო პლაკატების გამოცემაში, ის, რომ ნაკლებად იზიდავენ საუკეთესო მხატვრებს, მწერლებს, ჟურნალისტებს აგიტაციის ერთ-ერთი ყველაზე ადვილმისაწვდომი ფორმის შესაქმნელად.

ქართული ჰედური ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია მდიდარი და მრავალსაუკუნოვანია. ბეშქენ და ბექა ოპიზართა მხატვრული სკოლის ტრადიციები საუკუნეების მანძილზე ასაზრდოებდნენ ქართულ მხატვრულ შემოქმედებას რელიგიური პლასტიკის დარგში. მისასალმებელია, რომ ქართველი საბჭოთა მხატვრები, განსაკუთრებით ომისშემდგომ პერიოდში, თუმცა გაუბედავად, მაგრამ მაინც ავითარებენ ამ ტრადიციებს ახალ მოთხოვნილებათა გათვალისწინებით. ამ შხრივ აღსანიშნავი იყო გამოფენაზე წარმოდგენილი ჰედური ხელოვნების ნიმუშები: ცეკვა „სამაია“ (გ. ოჩიაური), „ხევსური ქალი“ (გ. გაბაშვილი).

უკანასკნელ წლებში ქართულმა კერამიკამ საყოველთაო აღიარება პოვა. იგი ფართოდ იყო წარმოდგენილი საანგარიშო რესპუბლიკურ სამხატვრო გამოფენაზეც. დამთვალეობები ღიდი ინტერესით ეცნობოდნენ ქართველ კერამიკოსთა ორიგინალურ, ეროვნულ კოლორიტში გემოვნებით შესრულებულ ნამუშევრებს. ქართველ კერამიკოსებს მასა-

ლის გამოყენების ფაქიზი გრძნობა და მოხდენილი პროპორციების მოძებნის უნარი აქვთ. მაღალ შეფასებას იმსახურებენ ზ. მაისურაძის დეკორატიული ნამუშევარი „ძველი თბილისის პორტრეტები“, ა. ქოჩეჩაშვილის, ი. აჯიაშვილისა და სხვათა ქართული სურები, დოკები, დეკორატიული ლარნაკები, ბროლის ნაწარმი.

გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშთაგან უთუოდ აღსანიშნავია მხატვარ ჰ. იუსტინესკაიას ვიტრაჟები „სიმიინდის აღება“ და „რთველი“. უკანასკნელ პერიოდში საბჭოთა ვიტრაჟის განვითარებაში სოციალისტური მშენებლობის პათოსით გამსჭვალული თემატიკა და ახალი რეალისტური სახეები დამკვიდრდნენ. გამოფენაზე ექსპონირებული ფერადოვანი შუშებით მოხატული ორი-ვიტრაჟული პანო თემატურად ჩვენს სინამდვილეს ასახავს, თუმცა ქალების ფიგურები ერთგვარად სტილიზებულია, რაც გამოყენებით ხელოვნებაში სავსებით დასაშვებია.

1962 წლის რესპუბლიკური სამხატვრო გამოფენის ერთ-ერთი სერიოზული ნაკლი ის იყო, რომ მასში არ მონაწილეობდნენ ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლები, უფროსი თაობის ოსტატები: ს. ქობულაძე, უ. ჭაფარიძე, ა. ქუთათელაძე, ვ. თოფურიძე. თემატიკური სურათი (ტილო) იყო და რჩება ფერწერის წამყვან ჟანრად, რომელსაც ყველაზე მეტი შესაძლებლობა აქვს ემოციურ ფორმებში გამოხატოს სახვითი ხელოვნების იდეური მიმართულება. სამწუხაროდ, გამოფენაზე უპირატესად პორტრეტის ჟანრი იყო წარმოდგენილი.

გამოფენაზე გვხვდებოდა აგრეთვე სუსტი, საკმაოდ სუსტი ნამუშევრები, სწორედ მათზე გვსურს შევაჩეროთ მკითხველის ყურადღება.

თანამედროვე საბჭოთა სახვითი ხელოვნება, ისევე როგორც მთელი საბჭოთა ხელოვნება, ვითარდება სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის გზით. ეს მეთოდი მოითხოვს მხატვრისაგან გამოძებნოს, გაიაზროს და აჩვენოს მხატვრულ

სახეებში თანამედროვე ცხოვრების მკაფიო ნიშნები და, უპირველეს ყოვლისა, თანამედროვე საბჭოთა ადამიანის ტიპური ნიშნები.

სახვითი ხელოვნების თანადროულობის განსაზღვრაში მთელი თავისი მნიშვნელობით, სიგრძე-სიგანით დგება ხელოვნების ფორმის საკითხი. ცხადია, ახალ შინაარსს შეესაბამება ახალი ფორმა. მაგრამ მცდარი იქნება ვიფიქროთ, რომ ახალი ფორმა ის არის, რაც სრულიად არა ჰგავს ძველს და რომ ეს უკვე თავისთავად ნიშნავს სიახლესა და თანამედროვეობას.

გაბედული ძიების გარეშე ხელოვნებაში არ არსებობს შემოქმედება. მაგრამ წარმატების მისაღწევად მხატვარი კარგად უნდა იყოს შეიარაღებული იდეურად, ერკვეოდეს ტრადიციისა და ნოვატორობის დიალექტიკურ კავშირურთიერთობაში, სრულყოფილად ფლობდეს ხელოვნების გამომსახველ საშუალებებს.

ზოგიერთი ახალგაზრდა მხატვრის მიერ დიდი რეალისტური ძალის მხატვრული სახეებისა და სიუჟეტების სრულყოფილ გადაწყვეტას ხელს უშლის უკანასკნელ ხანს გავრცელებული მცდარი შეხედულება, რომლის თანახმად ჩვენი ეპოქა, კოსმოსისა და ატომგულის ეპოქა, მისი ტემპები მოითხოვს ლაკონიზმს, ექსპრესიას, მხატვრული სახეების ფართოდ განზოგადებას და ამიტომ აუცილებელი არ არის გამომსახველობის ისეთი კომპონენტები, როგორც გახლავთ მხატვრული სახის ღრმა ფსიქოლოგიზმი, მკაფიოდ დამუშავებული სიუჟეტი და ა. შ. მაგრამ ჩვენ გვესაჭიროება ლაკონიზმი, ექსპრესია, განზოგადება არა თავისთავად, არა თვითმიზნურად, არამედ გმირების სულიერი სამყაროს უფრო ღრმად გახსნისათვის.

ზოგიერთი ახალგაზრდა მხატვარი იეწყებს დაზგური ფერწერის სპეციფიკას და გაურბის თემის ღრმა გახსნას, გა-

ტაცებულია ფორმალურ საშუალებათა გაზრდილი ექსპრესიით.

ზოგიერთის აზრით, გამომსახველობის ისეთმა კომპონენტებმა, როგორც არის ღრმა ფსიქოლოგიზმი, მკაფიო სიუჟეტი, დეტალის დამუშავება, სახვით ხელოვნებაში დიდი ხანია დრო მოჭამა და ახლა კინოსა და ფოტოგრაფიის კუთვნილებად გახდა. ეს სრული გაუგებრობაა.

ქემმარიტი ნოვატორობა სრულიადაც არ უარყოფს წარსულის გამოცდილებას, იგი იყენებს ტრადიციას, ავითარებს მას ხარისხობრივად გმირის სულიერი სამყაროს უკეთ გახსნისათვის.

ზშირად ვლადპარაკობთ მხატვრების შემოქმედებით ინდივიდუალობათა მრავალფეროვნების შესახებ, რომლებიც თავისუფლად ვითარდებიან სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ერთიან ნაქაღში, მაგრამ ზოგჯერ ამ მრავალფეროვნების ქვეშ გულისხმობენ- ამა თუ იმ მხატვრისათვის დამახასიათებელ გამოსახვის ფორმალური ხერხების მხოლოდ ჯამს. იმ დროს, როდესაც სინამდვილეში მხატვრის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ქემმარიტი თავისებურება — ეს, უპირველეს ყოვლისა, სამყაროს განუმეორებელ პოეტურ ხედვას ნიშნავს. ამა თუ იმ შემოქმედის სპეციფიკის საკითხები, პირობითობის არსისა და ზღერების გაგება ამჟამად ძალზე აქტუალურია და მას დიალექტიკურად უნდა მიდგომა.

ჩვენი მხატვრული ახალგაზრდობა სამართლიანად უარყოფს შტამპს, სინამდვილის ყოველგვარ შელამაზებას, რომელიც ზოგჯერ აქა-იქ ჩნდება. იგი შემოქმედებითად ეპაექრება ფერთა ზეიმურ ლაპიდარობას, სიუჟეტის იაფ სენტიმენტალობას, მაგრამ ზოგიერთი მხატვარი საკმაოდ აჭარბებს, ვარდება მეორე უკიდურესობაში, შეგნებულად აუხეშებს მხატვრულ სახეებს, ფიტავს ფერთა გამას, პრიმიტიულსა ხდის სიუჟეტს.

მათი აზრით, სამყაროს, ცხოვრების სინამდვილის სწრა-

ფო ტემპის რიტმით მსვლელობა არ იძლევა საშუალებას ისე აღვიქვათ იგი, რომ ჩაეწვდეთ ადამიანის ფსიქოლოგიის სიფაქიზეს, დაინახოთ ბუნებაში ფორმების მთელი მრავალფეროვნება, რომ ყოველივე ეს იკარგება ხელოვანის მხედველობის არედან და მხატვარი იძულებულია დაკმაყოფილდეს სწრაფადმავალი ცხოვრების „შთაბეჭდილებებით“.

ამ დებულებათა დასაბუთება და დაცვა უფრო იმიტომ დაგვჭირდა, რომ გამოფენაზე მოწმე გავხდით ერთ-ერთი ახალგაზრდა მხატვრის მისწრაფებისა — რაღაც უნდა დასჯდომოდა გამართლებინა ზოგიერთი ხელოვანის გატაცება ფორმითა და ფერებით ლაკონიზმის, ექსპრესიისა და უაღრესი განზოგადების თვითმიზნური გაგების თვალსაზრისით.

შტამპი და სინამდვილის შელამაზება, ცხადია, ქეშმარიტად რეალისტური ხელოვნების მტერია. ჩვენ გვესაჭიროება ნოვატორობა, ისეთი ნოვატორობა, ძიება, ფორმითა და ფერებით ისეთი გატაცება, რომელიც ხელს შეუწყობს ცხოვრებისეული სიმართლის მკაფიო, რეალისტურ ასახვას, მხატვრული სახის უფრო მეტად გახსნას.

ამასთან დაკავშირებით გვსურს გამოვთქვათ ჩვენი მოსაზრებანი გამოფენაზე ექსპონირებული ზოგიერთი ქანდაკებისა და მხატვრული ტილოს შესახებ.

გამოფენის დამთვალეიერებლებმა მათზე უკვე თქვიეს თავიანთი სიტყვა და ჩაწერეს კიდევ შთაბეჭდილებათა წიგნში. ისინი გაკვირვებანს გამოხატავდნენ ზოგიერთი ჩვენი მოქანდაკის მიერ ქართველი ქალის მხატვრული სახის დამახინჯებული წარმოსახვისათვის. აქვთ თუ არა მათ ასეთი უკმაყოფილების გამოთქმის საფუძველი? ვფიქრობთ, რომ აქვთ. მნახველების უმრავლესობას, და მათ შორის ჩვენც, ლაპარაკი გვაქვს, უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდა მოქანდაკეების ვ. ჭუმბურიძის, გ. გურასპაშვილის, ა. მჭედლიშვილის, ს. მელიქიშვილის სკულპტურულ ნამუშევრებზე, რომლებიც თუმცა, ავტორობის აზრით, ექსპრესიით, ლაკონიზმითა და ძლიერი განზოგადებით არიან ასახული, მაგრამ ქეშმა-

რიტად ესთეტიკური უსიამოვნების გრძნობას აღუძრავენ ადამიანს.

ვ. ჭუმბურიძის „კოლმეურნე ქალი“, გ. გურასპაშვილის „წყაროსთან“, ა. მკვდლიშვილის „ქალიშვილი სახტუნით“, ს. მელიქიშვილის „ქაბუჯის პორტრეტი“ სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების პრინციპებს შორდებიან, არ იწვევენ დადებით, კეთილშობილ ემოციებს მაყურებელში და სწორედ ამიტომ სამართლიან გაკიცხვას იმსახურებენ.

მოვიყვანთ ერთ მაგალითს. გამოჩენილ რუს მწერალს გლებ უსპენსკის სხვა ნაწერებთან ერთად აქვს შესანიშნავი ნარკვევი „Выпрямилка“, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებთა ზნეობრივ-ესთეტიკური ზემოქმედების ნიმუშად არის აღიარებული. ცხოვრების უკუღმართობით დაბეჩავებული მასწავლებელი ტიპაუშკინი ვენერა მილოსელის ქანდაკების ხილვამ გააკეთილშობილა, ზნეობრივად აამაღლა. ამ მოთხრობის დედააზრი ის გახლავთ, რომ ელინური ქანდაკების მშვენიერებამ, წმინდა ფიზიკურმა სილამაზემ წელში „გამართა“ ადამიანი, ჩაუნერგა საკუთარი ღირსების გრძნობა, გააკეთილშობილა და გაწმინდა მისი სულიერი სამყარო. ნარკვევში ზნეობრივისა და ესთეტიკურის ორგანული კავშირის არსია მოცემული. ზნეობრივ მოთხოვნებებთან ყოველგვარი კავშირის გაწყვეტა, ისევე როგორც ობიექტური ქეშმარიტების, ცხოვრებისეული სიმართლის ასახვის დარღვევა საზიანოა ხელოვნებისათვის.

დასახელებული სკულპტურული ნაწარმოებები მოკლებული არიან მთავარს — ცხოვრებისეულ სიმართლეს, მცნებას, რომელიც გაგებულ და განზოგადებული უნდა იქნეს სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების პოზიციებიდან. მათში იგრძნობა მოღერანიზმით, მანერიზმით გატაცება, ფსევდონოვატორობა თითქოსდა ფორმისათვის, ფაქტიურად შინაარსისა და, ამდენად, ფორმის საზიანოდაც. გამოფენაზე ზოგიერთი მხატვარი ვ. ჭუმბურიძის „კოლმეურნე ქალს“ შესრულების მანერით აღარებდა ვ. მუხინას „გლეხი ქალის“

ქანდაკებას, რომელიც გამოჩენილმა საბჭოთა მოქანდაკემ 35 წლის წინათ შექმნა. მიუხედავად დროის ამ დიდი სხვაობისა, ვ. მუხინას თავისთავად ერთგვარად ჰიპერბოლიზებული მხატვრული სახე, რომელიც დიდი ფიზიკური ძალით გამოირჩევა, უფრო ემოციურია ვ. კუმბურიძის „კოლმეურნე ქალზე“.

სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, რომ ზოგიერთი ჩვენი მხატვარი ფიზიკური შრომის ადამიანების გამოხატვისას შეგნებულად აუხეშებს მათ მხატვრულ სახეებს, სქემატურს ხდის სიუჟეტს, ბავშვური მხატვრობის პრიმიტივიზმის ელემენტები შეაქვს თავის ნაწარმოებებში.

ასევე ითქმის ნიჟიერი მხატვრის ა. ბანძელაძის ტილოზე „გაზაფხული“, შ. გოგოლაშვილის ნაწარმოებზე „გაზაფხული“, ზ. წერეთლის ტილოზე „ქართლი“, ს. ჩახოიანციის ცრუ მიმბაძველობის შედეგად შექმნილ ნახატზე „პეიზაჟი“ და ზოგიერთ სხვა ნაწარმოებზე. მიმბაძველობა, რა საუკეთესო ნიმუშიც უნდა იყოს მისაბაძიობიექტი, დამღუპველია ნამდვილი ხელოვანისათვის, მით უმეტეს, თუ იგი დასავლეთ ევროპის დაცემულობის ხანის ხელოვნების ნიმუშია.

ასეთია ჩვენი მოსაზრებანი გამოფენაზე წარმოდგენილ ზოგიერთ ნაწარმოებზე, რომელთა ავტორები, სამწუხაროდ, უნებლიეთ, შეუღწებლად, რაღაც „მოდით გატაცების“ სურვილით დროებით, მაგრამ მაინც მოექცნენ ფორმალიზმის ტყვეობაში.

უპქველია, რომ ეს უთუოდ ნიჟიერი მხატვრები შეიგნებენ თავიანთ შეცდომებს, გაიზრებენ ფორმითა და ფერით თავიანთი დროებითი და ფუჭი გატაცების მთელ უსუსურობას, ახლო მომავალში შექმნიან ჩვენი დიადი ეპოქის შესაფერ მალამხატვრულ და მალალიდურ ნაწარმოებებს. ამაში მათ დიდი დახმარება უნდა გაუწიონ საქართველოს მხატვარ-

თა კავშირმა, უფროსი თაობის ოსტატებმა, ჩვენმა ხელოვნებისმცოდნეებმა და კრიტიკამ.

„სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში, — ნათქვამია სკკპ პროგრამაში, — რომელსაც საფუძვლად უდევს ხალხურობისა და პარტიულობის პრინციპები, გაბედული ნოვატორობა ცხოვრების მხატვრულ ასახვაში შეხამებულია მსოფლიო კულტურის მთელი პროგრესული ტრადიციების გამოყენებასა და განვითარებასთან“ (ხაზგასმა ჩემია — ნ. ჯ.).

საბჭოთა ხელოვნება თავისი ხასიათით ნოვატორულია და ჩვენს მხატვრებს ისეთი ნოვატორობა სწამთ, რომელიც გამოირჩევა როგორც შინაარსის, ისე ფორმის სიღრმითა და დახვეწილობით. ზოგიერთი მხატვრის მისწრაფება გამოიჩინოს „ნოვატორობა“ ხაზგასმული დეკორატიულობით, პლასტიკური ფორმების გაუხეშებითა და სქემატიზმით, სურათის უჩვეულოდ მკვეთრი კომპოზიციური აგებითა და ფერების „ყვირილით“, არასასურველ შედეგს იძლევა, რადგან ირღვევა შინაარსისა და ფორმის დიალექტიკური ერთიანობის კანონი, ძირითადი ძიება ფორმის გატაცებით მთავრდება, ხოლო სინამდვილის ნოვატორული გაგება უსუსურად ჩამორჩება. ნოვატორობა თვითმიზნად იქცევა, რაც დამლუპველია ქეშმარიტი ხელოვნებისათვის.

საბჭოთა ხელოვნებამ, გვასწავლის პარტია, უნდა განამტკიცოს თავისი კავშირი ხალხის ცხოვრებასთან, სიმართლითა და მაღალმხატვრულად ასახოს სოციალისტური სინამდვილის სიმდიდრე და მრავალფეროვნება, შთაგონებულად და მკაფიოდ წარმოსახოს ახალი, ნამდვილად კომუნისტური, ამხილოს ყოველივე, რაც ეწინააღმდეგება საზოგადოების წინსვლას. პარტია მხარს უჭერს ვაჟკაცურ, გმი-

რულ და სიმართლის ამსახველ ხელოვნებას, რომლისთვისაც უცხოა ყოველგვარი სიყალბე, როგორც მორთვა-გალამაზება, ისე უიმედო სევდა, ნაღვლიანობა, პესიმიზმი. საბჭოთა ხელოვნების მთავარი ამოცანაა მაღალმხატვრულად აჩვენოს საზოგადოების განვითარების დადებითი მხარეები, ჩვენს ცხოვრებაში ახლის, კომუნისტურის ყლორტები, გადაშალოს ახალი სამყაროს მშენებელთა გმირობის სიდიადე და სულის სილამაზე, შექმნას ცხოვრებისეული სიმართლის ამსახველი, მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსით შთაგონებული ნაწარმოებები.

ქართველი საბჭოთა მხატვრები თავიანთი მართალი, ცხოვრებისეული მაღალმხატვრული ნაწარმოებებით ახალ-ახალ წარმატებას მოიპოვებენ სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების შემდგომი განვითარების გზაზე.

მხატვარი და დრო

1968 წლის რესპუბლიკურ სამხატვრო გამოფენაზე

ქართველი საბჭოთა მხატვრები, ისევე როგორც ყველა საბჭოთა მხატვარი, ცდილობენ ასახონ ჩვენი დიადი ეპოქის მაჯისცემა, საბჭოთა ხალხის ბრძოლა კომუნისმის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შესაქმნელად, აღბეჭდონ მსოფლიოში ყველაზე პროგრესული საზოგადოების იდეალები.

უკანასკნელ ხანს ნათლად იგრძნობა ქართული საბჭოთა ხელოვნების მუშაკთა შემოქმედებითი ძალების აღმავლობა, ხალხის უკეთესი სამსახურისაკენ დაუოკებელი მისწრაფება. ამაზე მეტყველებს ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების მთელი რიგი ახალი ნაწარმოებები, რომლებიც ექსპონირებული იყო 1963 წლის რესპუბლიკურ სამხატვრო გამოფენაზე. თითქმის ერთი თვის განმავლობაში საქართველოს სახელმწიფო სურათების გალერეაში წარმოადგენილი იყო 200-ზე მეტი ავტორის ფერწერის, გრაფიკის, ქანდაკების, გრაფიურის, გამოყენებითი ხელოვნების (ექსპოზიციის ავტორი მხატვარი კ. ქანკვეტაძე) 500-მდე ნაწარმოები.

დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი პორტრეტს, პეიზაჟს. ამ ჟანრის ნაწარმოებთა უმრავლესობა გამოირჩევა მხატვრის ინდივიდუალური პოეტური ხედვით, დიდი შინაარსით. ამ ნაწარმოებებში გამოხატულია აღტაცების გრძნობა, თანამედროვე ადამიანის შრომა და სიხარული.

პორტრეტის ჟანრის ნაწარმოებთა შორის პირველ რიგში აღსანიშნავია საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახუ-

რებზელი მოღვაწის ვ. შუხაევის „სვიატოსლავ რიხტერის პორტრეტი“, რომელიც ორიგინალურად არის გააზრებული. ფონისათვის შერჩეულია სასიამოვნო გამა. გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკოსის პორტრეტი გამოხატულია ძლიერი დინამიკით, ფსიქოლოგიური განცდით. უყურებთ ამ სურათს და გრძნობთ, რომ სსრ კავშირის სახალხო არტისტი შთაგონებულია მუსიკალური ბგერების სამყაროთი. ასევე კარგად, დამაჯერებლად არის გადმოცემული პირქუში მთის ბუნების სიდიადე ამავე მხატვრის „სვანეთის პეიზაჟებში“.

ყურადღებას იპყრობს საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის ქეთევან მაღალაშვილის ჩვეული ოსტატობით შესრულებული პორტრეტული ნაწარმოებები „სოფიკო ჭიაურელი“, „მანანა სამადაშვილი“, „იურისტი ა. სალინაშვილი“, „თბილისის პეიზაჟი“. მხატვარმა კიდევ ერთხელ ცხადყო ადამიანის სულიერი განცდის წარმოსახვის დიდი ოსტატობა.

ქანდაკებებიდან აღნიშვნის ღირსია თ. ღვინიაშვილის ნაწარმოებები: ელისო ვირსალაძის, აკაკი შანიძის, კირიაკ ზაკრიევის სკულპტურული პორტრეტები, რომლებიც ცხადყოფენ, რომ მხატვრის ხელწერა თავისებურია და დიდი ოსტატობით გამოირჩევა. საინტერესოა საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის ვ. ჯაფარიძის „ბორჯომი. პარკი“, ი. მიხაილოვის ხეზე ინკრუსტაციით შესრულებული ვ. ი. ლენინისა და ვ. ნიკოლაევა-ტერეშკოვას პორტრეტები, კ. ბაკურაძის მოზაიკური პორტრეტი „აკადემიკოსი ნ. მუსხელიშვილი“, ნ. მეტონიძის ფერწერული ტილო „ველოსიპედისტთა შეჯიბრება“ და სხვ.

თეიმურაზ ყუბანეიშვილი თავისი ფერადი ლინოგრაფიურებით „საქართველოს ძეგლები“ (16 ნაწარმოები) ამ უანრის დახვეწილი გემოვნების მხატვრად გვევლინება. სასურველია მხატვარმა თავისი პროფესიული ოსტატობა მომავალში ჩვენი თანამედროვეობის, ჩვენი სისხლსავსე ცხოვრების ასახვას მიუძღვნას. საინტერესოა საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის ზ. ლეჟავას ნახატები „რაქაში“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ილუსტრაციები.

საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი ლ. გუდიაშვილი გამოფენაზე წარსდგა ორი ნამუშევრით („ჩაის მკრეფავეები“, „ელისო“), რომლებიც კიდევ ერთხელ შეტყვევებენ იმაზე, რომ ჩვენი საბიჭვალულო მხატვარი თანამედროვეობის ასახვას მისთვის ჩვეულო მანერაო განაგრძობს. ექსპონატებს შორის ყურადღებას აპყრობდა გ. თიხახდარის ქანდაკება „ვიეტნამელი ქალი“, გ. ნიკოლაძის („კომუნისტური შრომის—ბრიგადის ხელმძღვანელი შ. კილაძე“), ბ. ციბაძის („ნიკო ფიროსმანაშვილი“), ს. დილარიანის („შრომის ნოვატორი ვ. ელიზბარაშვილი“), ო. ფარულავას („მოქიდავე რ. აბაშიძე“) სკულპტურული პორტრეტები, რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვრის რ. სტურუას „ქალიშვილის პორტრეტი“, ვ. ადვადის ნახატების სერია „ეგვიპტეში“. დ. ერისთავის „მანანა აბაზაძის პორტრეტი“ მოწმობს მხატვრის შემოქმედებაში წინ გადადგმულ ნაბიჯს.

ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაში პლაკატი თანდათანობით მისთვის შესაფერ ადგილს იჭერს. ქართველი პლაკატისტების ო. ჭიშკარიანის, ნ. მალაზონიას და სხვათა ნაწარმოებები საკავშირო არენაზე გავიდა. მართალია, პლაკატი გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მხოლოდ ოთხი გრაფიკოსის რვა ნაშრომით, მაგრამ ამ ნაწარმოებებითაც ჩანდა, რომ ამ უნარში უკვე იგრძნობა ერთგვარი ძვრები, გამომსახველობითი შთამბეჭდაობისაკენ და ლაკონიზმისაკენ მისწრაფება. გამოფენაზე პირველად შეგვხვდა რევავ კაკაბაძისა და ირინე ბეჟანიშვილის ნამუშევრები. მათი „იწერეთის პეიზაჟები“ ამჟღავნებს ავტორების მიერ ფერის კარგ შეგრძნებას, დახვეწილ გემოვნებას.

ქართული კერამიკა, ქედური ხელოვნება, რომლებშიც უკანასკნელ წლებში აღიარება პოვა, ფართოდ იყო წარმოდგენილი გამოფენაზე. კერამიკისა და ქედური ხელოვნების ქართველმა ოსტატებმა შორს გაითქვეს სახელი თავიანთი ფაქიზი ეროვნული ფორმით, გემოვნებით. მათ შორის გამოირჩევა თენგიზ გიგაურის ქართული ბროლის, ლოლიაშვილის, სოსელიას, ლეჟავას და სხვათა კერამიკული ნაქეთობანი. ქედური ხელოვნება გამოფენაზე ექსპონირებული

იყო კ. გურულის რამდენიმე საინტერესო ნაწარმოებით, დ. ყიფშიძის „ვეფხვთა და მოყმით“, ი. გაბაშვილის „მეურ-
მით“ და ა. შ.

დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების წინაშე ამჟამად დიდი ამოცანებია დასახული. ამ დარგში მომუშავე მხატვრებ-
მა უნდა შექმნან ჩვენი თანამედროვეობის ამსახველი საბჭოუ-
რი ნაწარმოებები, რომლებიც ღრმად შეიქრებიან ხალხის ყო-
ფაცხოვრებაში, კემპარიტად დაამშვენებენ ყოველი საბჭოთა
ოჯახის ბინას. დროა, რომ გამოყენებითი ხელოვნების კარგი
ნიმუშები გამოფენებიდან ყოფაცხოვრებაშიც დამკვიდრდეს.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, 1963 წლის რესპუბლიკური
სამხატვრო „საშემოდგომო გამოფენა“ ხასიათდებოდა ნაკლო-
ვანებებით, რომელთა გვერდის ავლა სწორი არ იქნებოდა.
უპირველეს ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ გამოფენაზე ნაკლე-
ბად იყო წარმოდგენილი უფროსი თაობის მხატვართა ნაწარ-
მოებები. მეორეც. სავსებით გასაგებია ქართველი საბჭოთა
მხატვრების კოლორიტული ტილოებისაყენ მისწრაფება, მაგ-
რამ ზოგიერთ ნაწარმოებში იგრძნობა ნახატის, კომპოზიციის.
მხატვრული სახის ფსიქოლოგიური გახსნის ერთგვარი უგუ-
ლებელყოფა, რაც იწვევს სურათების დაუმთავრებლობას,
ეტიუდურობას. უესკიზოდ, უეტიუდოდ მხატვრის შემოქმე-
დება წარმოუდგენელია, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ
გამოფენაზე წარვადგინოთ ნეღლი, დაუმთავრებელი ნაწარ-
მოებები. ყველასათვის ცნობილია, რომ თემატური სურათი,
ტილო, იყო და რჩება ფერწერის ისეთ ეანრად, რომელსაც
ყველაზე მეტი შესაძლებლობა აქვს ემოციური ფორმებით გა-
მონახტოს სახვითი ხელოვნების იდეური მიმართულება. სამწუ-
ხაროდ, გამოფენაზე უპირატესად პორტრეტისა და პეიზაჟის
ეანრი იყო წარმოდგენილი.

გამოფენაზე ექსპონირებული იყო შედარებით სუსტი ნა-
წარმოებებიც. ასეთთა რიცხვს მოეკუთვნება ვ. ონიანის „მთი-
ბაეები“, თ. დევდარიანის „ქალის სკულპტურული პორტრე-
ტი“, თ. მაღალაშვილის „ნატურ-მორტი ბროწეულით“, რ.
თორდიას „ნატურ-მორტი“ და სხვა. გვინდა ყურადღება შე-
ვაჩეროთ თ. მირზაშვილის ფერწერულ ტილოზე „მწყემსე-

ბის ჩამოსვლა მთიდან“ და ა. მკედლიშვილის სკოლბტურაზე „ქალის ტორსი“. თ. მიჩნაშვილის ტილოს ემჩნევა ტიპა-ჟის ერთფეროვნება, რასაც ხელს უწყობს საერთო ტონალობა, ნახატის დაუმთავრებლობა. სრულყოფილად არ არის ნაჩვენები სოფლის მეურნეობის მუშაკთა ხასიათები. ასევე დაუმთავრებელი ნაწარმოების შთაბეჭდილებას სტოვებს ა. მკედლიშვილის „ქალის ტორსი“, თუმცა 1962 წელს ექსპონირებულ მისივე ქანდაკებასთან შედარებით („ქალიშვილი სახტუნით“) იგი მხატვრისათვის წინ გადადგმული ნაბიჯია. ორივე ეს მხატვარი უთუოდ ნიჭიერია, მაგრამ, ვფიქრობთ, ამ ნიქს უფრო სწორად უნდა წარმართვა. მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია აგრეთვე ის, რომ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ზოგიერთი მხატვრის ძველი (1961 და 1962 წლის) ნაწარმოებები, მით უმეტეს, რომ ისინი თითქმის არაფერს მატებდა საანგარიშო წლის — 1963 წლის ექსპონატებს.

ქართველი საბჭოთა მხატვრების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ისინი შორს არიან ფორმალიზმის გავლენისაგან, მაგრამ ჯერ კიდევ გვხვდება ფუნჯისა და საპრეტლის ოსტატების ნამუშევრების შეფასებისადმი არაკრიტიკული დამოკიდებულების, ლიბერალიზმის ფაქტები. ამაზე მეტყველებდა 1963 წლის გამოფენაზე ექსპონირებული ზოგიერთი ნაწარმოებიც. მხატვართა კავშირმა ეს უნდა გაითვალისწინოს.

პარტიამ კომუნიზმის მშენებლობის ახალ ეტაპზე ჩვენს მხატვრებს მოუწოდა კვლავაც იყვნენ ხალხური, პარტიული ხელოვნების პრინციპების ერთგულნი, განუხრელად იარონ სოციალისტური რეალიზმის გზით, დაუნდობლად ებრძოლონ ბურჟუაზიული იდეოლოგიის ყოველგვარ გამოვლინებას.

ხალხის ცხოვრება, ჩვენი სოციალისტური თანამედროვეობა საბჭოთა მხატვრების შემოქმედებითი შთაგონების უმრავლესი წყაროა და ამოცანა ის არის, რომ ღრმად ჩაეწვდეთ მას, ნათლად გავერკვეთ დროის მოთხოვნათა კანონზომიერებაში.

ექვე არ არის, რომ ქათველი საბჭოთა მხატვრები უფრო მკვიდროდ დაუახლოვდებიან ცხოვრებას და ხალხს მრავალი მაღალმხატვრული, მაღალიდებული ნაწარმოებით გაახარებენ.

ეჟენი სიუს რომანის „საიდუმლოებანი“

ერთი უცხოური კინოფილმის გამო

ჩვენი ქვეყნის კინოეკრანებზე დემონსტრირებული იყო ფრანგული-იტალიური ფერადი მხატვრული ფილმი „პარიზის საიდუმლოებანი“, რომელიც შექმნილია ეჟენი სიუს ნაწარმოების მოტივების მიხედვით.

ეჟენი სიუ მე-19 საუკუნის ფრანგული რომანტიზმის ტიპური წარმომადგენელია. თავის დროზე მას არაერთი სათავე გადასაელო რომანი დაუწერია („სალამანდრა“ და ა. შ.). გასული საუკუნის-ორმოციან წლებში ხელი მიჰყო ეგრეთწოდებული „სოციალური რომანების“ შექმნას, რომლებსაც საფუძვლად ედოთ საზოგადოების „გაჯანსაღების“ ლიბერალური-ფილანტროპიული თეორიები. ამ კონცეფციის თანახმად მწერალი გმობდა მდიდრების ანგარებას, მაგრამ დაბალ ფენებს მორჩილებსაქენ მოუწოდებდა.

ე. სიუს შემოქმედებაში ამ თვალსაზრისმა ყველაზე მკაფიო გამოვლინება პოვა სენსაციურ რომანში „პარიზის საიდუმლოებანი“, რომელიც 1842—1843 წლებში პარიზის გაზეთებში იბეჭდებოდა. რომანი შემდეგ ცალკე წიგნებადაც (10 ტომად) გამოაცა ფრანგულ და სხვა ევროპულ ენებზე. 1844 წელს იგი რუსულადაც ითარგმნა. რომანმა მკითხველებში გამოიწვია მითქმა-მოთქმა, ნამდვილი სენსაცია, საფრანგეთის დეპუტატთა პალატაში კამათიც კი.

რომანში აღწერილი ამბები საფრანგეთის 1830 წლის ივლისის რევოლუციის შემდგომ პერიოდს ეხება. პარიზის მუშა-

თა კლასი სამკვდრო-სასიცოცხლოდ ეკვეთა მეფის ჯარებს. ბრმა და შმაგ თავდადებაში ხალხი თავს არ ზოგავდა. რესპუბლიკელთა სისუსტემ და მუშათა კლასის არაორგანიზებულობამ საშუალება მისცა ბურჟუაზიის ზედა ფენას ივლინის რევოლუციაში სახალხო გამარჯვების ნაყოფი თვითონ მოემკო. საფრანგეთს მონარქად ლუი ფილიპე მოევლინა. პროლეტარიატი კვლავ განაგრძობდა გმინვას სოციალური უღლის ქვეშ. ხალხის ცხოვრების აღწერა მწერალთა და ჟურნალისტთა დღის წესრიგში დადგა. იმდროისათვის ამ სარფიან, სენსაციურ იდეას, სპეკულატური მიზნით ხელი მოჰკიდა ფრანგმა მწერალმა ექენი სიუმე.

გვიხატავს რა თავის რომანში ფრანგი ხალხის ცხოვრებას, ექენი სიუმე მას უყურებს როგორც ქვეშარიტი ფილისტერი, ნამდვილი ბურჟუა, შეჰყურებს როგორც მშვიერ-მწყურვალ, დაძონძილ ბრზოს, რომელიც თავისი უმეცრებითა და სილატაკით დანაშაულისთვისაა განწირული.

ავტორმა მიზნად დაისახა ფულის ბატონობაზე დამყარებულ საზოგადოებაში ეჩვენებინა დაბალი ფენების, ხალხის გაჭირვება, სილატაკე, დანაშაულობანი, რომლებიც გამოწვეულია უბადრუკი ცხოვრების შედეგად. ექენი სიუმე მკითხველს ატარებს დუქნებსა და სამიკიტნოებში, სადაც იკრიბებიან მკვლევები, ქურდები, თაღლითები, გარყვნილი ქალები, ციხეებში, ლაზარეთებში, სულით დაავადებულთა სახლებში, სხვენებზე და სარდაფებში, ყველგან, სადაც კი იმყოფება გაჭირვებაში მყოფი მღაბიო ფენის წარმომადგენელი. ავტორს რომანში დახატული ჰყავს მღაბიოთა წარმომადგენლები: ფლერ დე მარი, მურფი მასტაკი, ჟაკ ფერანი; დიდებულთა წარმომადგენლები პრინცი რუდოლფი, მარკიზი შარლ რობერი, ქ-ნი ეერჰენი, ქ-ნი მაკ-გრეგორი, ბარონესა ფერმანი და ა. შ.

რომანის მთავარი გმირი, დიდებულთა წარმომადგენელი პრინცი რუდოლფი ავტორს გამოყვანილი ჰყავს როგორც მღაბიო ხალხის დამცველი, სულიერი „გამწმენდი“, გაჭირვებული ხალხის „ქომაგი“, რომელიც მზადაა „დათმოს“ თავისი ფუფუნება, ტანსაცმელი გადაიცვას და თავიც კი გასწიროს მათ ადამიანურ უფლებათა დასაცავად. ხალხის „კეთილდღეობი-

სათვის“ ზრუნვით დაქანცულ, მუდამ სიკვდილის პირას მყოფ და რალაც უცნაური გზებით ყოველთვის გამარჯვებულ პრინცი რუდოლფეს თავგადასავალთა აღწერით ავტორი ცდილობს მკითხველს ჩაუნერგოს რწმენა საყოველთაო მორალის. ზნეობის, ჰუმანურობის არსებობისა, მჩაგვრელთა და ჩაგრულთა ძმობის, ზეკლასობრივი საყვარულისა და ადამიანობის შესახებ.

ამ მანკიერ თვისებათა გამო რომანი და მისი რეცენზენტი სასტიკად გააკრიტიკა კარლ მარქსმა ნაშრომში „წმინდა ოჯახი, ანუ კრიტიკული კრიტიკის კრიტიკა“, რომელიც დაიწერა ახალგაზრდა ჰეგელიანელთა ერთი ჯგუფის (ძმები ბრუნო და ედგარ ბაუერიები, ფაუხერი, იუნგნიცი, ციხლინსკი-შელიგა) წინააღმდეგ.

ამ ჯგუფის ფილოსოფიის დამახასიათებელი ნიშნები სრულად გამოვლინდა ციხლინსკი-შელიგას რეცენზიაში ეფენი სიუჰს რომანის „პარიზის საიდუმლოებათა“ შესახებ. კ. მარქსმა ცხადყო, რომ ე. სიუჰს წვრილბურჟუაზიული პროექტორულ-ფილანტროპიული ფილოსოფია ძირითადად ემთხვევა რეცენზენტის (ციხლინსკის) მსოფლმხედველობას.

როგორც რომან „პარიზის საიდუმლოებანის“ ავტორი (ე. სიუ), ისე მისი რეცენზენტი (ფ. ციხლინსკი-შელიგა) იდეალისტურად უდგებოდნენ ბურჟუაზიული წყობილების სოციალურ წინააღმდეგობათა გადაწყვეტას. რომანის ავტორთათვის გმირებს უკარგავს ადამიანურ თავისებურებებსა და მიმზიდველობას, გარდაქმნის რა მხატვრულ სახეებს „მოვალეობისა“ და „ზნეობრიობის“ ალეგორიებად. რომანში ცხოვრებისეულ ურთიერთობათა რეალური სინამდვილე ადგილს უთმობს ავტორის ტენდენციას, რომელიც მხატვრული სახიდან კი არ გაჰომდინარეობს, არამედ, გარედანაა მოხვეული. ეს მეთოდი ჰუმპარიტ ადამიანებს გარდაქმნის რალაც აბსტრაქციებად, სმობს მხატვრულ რეალიზმს. ასეთია მთავარი ესთეტიკური დასკვნა, რომელსაც კ. მარქსი იძლევა „პარიზის საიდუმლოებათა“ ანალიზში.

კ. მარქსი ილაშქრებს იმის წინააღმდეგ,

რომ შემთხვევითი, არამნიშვნელოვანი აისახოს ტიპურ, საერთო მოვლენად. ეს იწვევს სინამდვილის დამახინჯებას, რასაც ნათლად მოწმობს ფრანგი რომანისტის ეჟენი სიუს რომანი „პარიზის საიდუმლოებანი“, სადაც იმდროინდელი ცხოვრების საშინელებანი თავმოყრილია ერთად. ამასთან დაკავშირებით კ. მარქსი აკრიტიკებს მანკიერებებს ე. სიუს რომანისას, რომელშიც სინამდვილე დამახინჯებულადაა ასახული და ამავე დროს სასტიკად ამთრახებს ფ. შელიგას იმის გამო, რომ ხელი მოჰკიდა რომანის რეცენზირებას „სპექულატური კონსტრუქციის მეთოდით“. კ. მარქსს მოჰყავს წინააღმდეგობანი, რომლებშიც ვარდება რეცენზენტ-კრიტიკოსი (შელიგა) რომანის განხილვისას:

„გარდა ამისა, ბ-ნი შელიგა საკუთარი მაგალითით ყველაზე ბრწყინვალედ ააშკარავებს, თუ სპექულაცია, ერთი მხრივ, მოჩვენებითად თავისუფალი საკუთარი თავისაგან, აპრიორულად როგორ ქმნის თავის საგანს და, მეორე მხრივ, სურვილი აქვს რა სოფისტიკით თავი დააღწიოს საგნისგან გონიერ და ბუნებრივ დამოკიდებულებას, ხელება სწორედ ყველაზე უგუნურ და არაბუნებრივ მონურ მორჩილებაში საგნისა, რომლის ყველაზე შემთხვევითი და ყველაზე ინდივიდუალური განსაზღვრები იძულებულია დასახოს აბსოლუტურად აუცილებელ და საყოველთაო განსაზღვრებად“¹.

კ. მარქსი აქ ილაშქრებს არამარტო სინამდვილის გაყალბების, არამედ, ყოველივე შემთხვევითის, არამნიშვნელოვანის მონური ასახვის წინააღმდეგ, სინამდვილის ნატურალისტური ასახვის წინააღმდეგ. ამ დებულებაში მონიშნულია ხელოვნებაში ტიპურობის პრობლემა.

საგულისხმოა, რომ გამოჩენილმა რუსმა რევოლუციონერმა დემოკრატმა ბ. ბელინსკიმ 1844 წელს ჟურნალში „ოტჩინესტვენისე ზაპისკი“ გამოაქვეყნა რეცენზია ეჟენი სიუს რომანზე „პარიზის საიდუმლოებანი“, სადაც ავტორს უკიყინებდა ცხოვ-

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, თხზულებანი, მე-2 რუსული გამოცემა, ტ. 2, გვ. 67.

რების სინამდვილის გაყალბებას, ნაწარმოებს „უაზრობის განსახიერება“ უწოდა.

სწორედ ექვნი სიუს რომანის მოტივებზეა აგებული ფრანგული-იტალიურა ერთობლივი მხატვრული ფილმი „პარიზის საიდუმლოებანი“. ამ რომანის მიხედვით შექმნილი სცენარი (სცენარის ავტორები ა. ფუკო, დ. ფაბრი, ე. ალენი), მართალია, საკმაოდ შეკუმშულია, გადაკეთებულია, მაგრამ მთავარ ხაზებში იგი მაინც მის ლეიტმოტივს ინარჩუნებს.

ახალგაზრდა დიპლომატი, მარკიზი როდოლფ დე სამბრეი (მსახიობი ჟან მარე); ერთ-ერთ მეჯლისზე თავის მიჯნურთან ირენთან (მსახიობი დანი რობენი) ღებულობს ბარონ დე ლანსინიაკის სანაძლეოს და თანხმდება შეეჭიბროს მას ეტლით გასწრებაში, რათა გაარკვიონ, ვისი ცხენებია უფრო სწრაფმავალი. ჭირითის დროს პარიზის ერთ-ერთ შესახვევში როდოლფიზ კარეტა დაეჭახება მუშა გოდენს, რომელიც სერიოზულად დასახიჩრდება. როდოლფი დაზარალებულს გადასცემს ოქროთი საესე ქანას და შესთავაზებს დახმარებას. გოდენი უარს ამბობს. მამაკაცისა და ქალის მეშვეობით დიდი გაჭირვებით საბლში მისული გოდენი მეუღლისა და ქალიშვილის თვალწინ კვდება. მისი ოჯახის ბედობალზე, ქალიშვილის მარი გოდენის (რომანის მიხედვით ფლერ დემარი. მსახიობი ჟილ ხეიუორტი) ცხოვრებაზე, მისი „მხსნელის“ როდოლფის თავგადასავალზე მოგვითხრობს ფილმი „პარიზის საიდუმლოებანი“.

კინოსურათში გამოყვანილი არიან პარიზის მდაბიოთაწარმომადგენლები: ალფრედ პიპლე, მისი მეუღლე, ოსკარ მორელი, მისი მეუღლე, მათა შვილი ფანფანი, ეეროში. ყველა მათგანს სხვადასხვა სიტუაციაში ხედება როდოლფი მარი გოდენის გადასარჩენად და ყველგან. ეს იქნება სამიკიტნოში, საროსკიპოში, სადაც პირველად მარი „კოტას“ მეშვეობით მოხვდება, სენ-ლაზერის ციხის პოსპიტალში, სადაც სულს განუტევებს გოდენის მეუღლე, მარის დედა, კაცის მკვლელების („მასწავლებელი“, ამედეი, ეიული, ეორჯი და ა. შ.), თუ სხვათა გარემოცვაში როდოლფი იმარჯვებს და უფსკრულის პირას, ბეწვის ხილზე მდგარი მარი გოდენის „მხსნელად“ გვევლინება.

კინოფილმში (ისევე როგორც რომანში) მდაბიო ხალხის

სამყაროში დიდებულთა წრიდან როდოლფის გადასვლა ხდება მასკარადის საშუალებით. ტანსაცმლის გადაცმა ეხმარება როდოლფს შეაღწიოს საზოგადოების დაბალ ფენებში, სწორედ ისე, როგორც მისი წოდებრივი მდგომარეობა გზას უზსნის უმაღლეს სფეროებში. არისტოკრატიულ მეჯლისზე მიმავალ როდოლფს არ აინტერესებს გარემომცველი ცხოვრების კონტრასტები. მას პიკანტურად საკუთარი მასკარადის კონტრასტები ეჩვენება, და თავის მორჩილ ლაქია ქეროშს კიდევაც ეუბნება, რა არაჩვეულებრივად მოხდენილი შესახედავია სხვადასხვა სიტუაციაში.

ფართოეკრანიანი ფილმი, რომელიც ათი ნაწილისაგან შედგება, შექმნილია როგორც კინოეპოპეა მუშტი-კრივითა და გოლივუდის ყაიდაზე აგებული სენსაციური ამბებით.

აი, მუშის ტანსაცმელში გადაცმული როდოლფი სენის სანაპიროზე მტვირთავად მუშაობს. სხვებთან ერთად ქეიშის ტვირთავს ბიჭა ფანფან მორელი (მსახიობი ალენ დეკოკი), რომელიც გადაღლილი, ქეიშით სავსე ტოპარით ეცემა. ამ ამბის მეთვალყურე ოსტატი აძევებს ბიჭსა და გასამრჩელოზე უარს ეუბნება.

ფანფანს და ოსტატს შორის შელაპარაკების შედეგად ბიჭი სილას ღებულობს და ეცემა. ფანფანის „ქომაგად“ გამოდის როდოლფი. იწყება მუშტი-კრივი. ჩხუბში გამარჯვებული გამოდის როდოლფი და „შფოთის თავი“ (მსახიობი პიერ მონდი). ეს ორი „ჩაინდი“ სასტიკად უსწორდება ოთხ კაცს (ოსტატს, ათისთავს, პოლიციის ორ აგენტს). როდოლფი, „შფოთის თავი“ და ფანფანი იმალებიან. ამ პირველი მუშტი-კრივიდან ფილმის დამთავრებამდე მაყურებელი თვალყურს ადევნებს ჯანდონით აღსავსე, კეთილი გულის მქონე მშვენიერ არსებას — როდოლფს, რომელიც ჩხუბის ყველა ხერხსაა დაუფლებული და ყოველთვის, ყველგან გამარჯვებული გამოდის. ამაშია ეყენსიუს რომანისა და მისი ეკრანიზაციის პირველი „საიდუმლოება“.

მეორე, უფრო სასტიკი მუშტი-კრივი იმართება საროსკიპოს პატრონის სამიკიტნოში. როდოლფი, როგორც ყოველი სუსტი არსების დამცველი, მარი გოდენს ლოთებისა და კაცის-

მკვლევების ბასრი კლანჭებისაგან იხსნის. ეს-ესაა დიდ მუშტო-კრივს დააღწიეს როდოლფმა, „შფოთის თავმა“, მარიმ და სპიკიტროდან სამშვიდობოს გამოვიდნენ ქუჩაში, რომ კვლავ მოუხდათ ნაძირალების — ამედიისა და ჟიულის თავდასხმის მოგერიება. ეს რომანისა და მისი კინემატოგრაფიული განსახიერების მეორე „საიდუმლოებაა“.

ბარონ ლანსინიაკის მიერ მოსყიდულმა კაცისმკვლელებმა ცეცხლი წაუკიდეს პარიზის ტამპლის ქუჩა № 10 სახლს, სადაც როდოლფმა დროებით ბინა მიუჩინა მარი გოდენს ალფრედ პიპლეს (მსახიობი ნოელ როკევერა) ქერქვეშ. ექსკურსიიდან სახლის სხვა ბინადრებთან ერთად დაბრუნებული როდოლფი აღმოდებულ სახლში შერბის და ბანდიტების მიერ სასიკვდილოდ განწირულ ოსკარ მორელს გადაარჩენს. და როგორ? ნაგვემ-ნაცემ ოსკარს საბურავიდან ისვრის ქუჩაზე ხალხს მიერ გაშლილ ბრეზენტზე. თვითონაც ამ გზით დააღწევს თავს ხანძრის ენებს. ეს ექენი სიუს რომანისა და მისი ეკრანიზაციის კიდევ ერთი „საიდუმლოებაა“. ამ არეულობაში ავაზაკები იტაცებენ მარი გოდენს, პოლიციელები აპატიმრებენ როდოლფს. „ყოვლისშემძლე“ მარკიზი იპარება სატუსაღო ეტლიდან და მარი გოდენის ძებნით გართული კაცისმკვლელებს გარემოცვაში ხედება. ბარონი ლანსინიაკი დაქირავებული მკვლევებით („მასწავლებელი“, „ქოტი“, ამედეი, ჟიული, წისქვილის პატრონი) საბოლოოდ უსწორდება როდოლფს. მას ცოცხალ მკვდარს წისქვილის ქაში აგდებენ. და აბა რის ყოვლის შემძლეა მარკიზი, რომ თავი არ დააღწიოს აშკარა სიკვდილს, დახრჩობას. მაყურებელი მთელი ყურადღების დაქაბვით შეჰყურებს ეკრანს და კიდევ ერთი სენსაციის მოწმე ხდება. მორევში ჩაყვინთულმა როდოლფმა თითქოს ამირანის ძალღონე მოიკრიფა და რკინის ღეროები გაღუნა. იგი სამშვიდობოზეა. და როგორც გოლივუდის ყაიდის ყოველ კინოფილმშია, მისი მეგობარი „შფოთის თავი“ ამოიყვანს მდინარე სენიდან.

ექენი სიუს რომანის და მისი ეკრანიზაციის კიდევ ერთი „საიდუმლოებაა“ გახსნილია. ჩვენ აღარას ვამბობთ სხვა მცირე მასშტაბის მუშტო-კრივებსა და შეტაკებებზე, მკვლელობებზე, რომელთა მოწმე და მონაწილეა როდოლფი.

სიკვდილის პირას არაერთხელ მდგარი და ყოველთვის გადარჩენილი მარკიზი უსწორდება ვერაგ მტერს ბარონ ლანსონიას და მარი გოდენთან ერთად ზეიმობს გამარჯვებას.

ასეთია ექენი სიუჟს რომანისა და ფილმის „პარიზის საიდუმლოებანის“ დედაარსი, კინოფილმი, რომელიც ბულვარული რომანის სიუჟეტურ ქარგაზეა აგებული, შექმნილია ბურჟუაზიული კომერციული კინემატოგრაფიის კანონების სრული შესაბამისობათ. ეს კანონები კი მოითხოვენ სენსაციურობას. მყვირალა ნოველებსა და კადრებს, მაყურებლის გონებისა და გრძნობების გადალლას ყოვლად უგვანო და უზნეო, თავბრუდამხვევი სიტუაციებით.

თითქმის სამ თვეს უჩვენებდნენ „პარიზის საიდუმლოებანს“ თბილისის ეკრანებზე და უთუოდ „სალაროს გეგმის“ შესრულების მიზნით. მაგრამ იმითაც ხომ უნდა დაინტერესდნენ კინომესვეურები; თუ რას აძლევს ასეთი კინოფილმი მაყურებლის გულსა და სულს, მის გონებას. „სალაროს გეგმა“ ხალხას სწორი აღზრდის საზიანოდ ხომ არ უნდა სრულდებოდეს.

თანამედროვე გურჯაანული ისტორიის რეაქციული არსი

თანამედროვე ეპოქაში ბრძოლამ ბურჟუაზიულ და სოციალისტურ იდეოლოგიას შორის უაღრესად მწვავე ხასიათი მიიღო. იმპერიალიზმის იდეოლოგიები დარწმუნდნენ, რომ ახლაც სოციალიზმი გასცდა ერთი ქვეყნის ფარგლებს და გადაიქცა მსოფლიო სისტემად, შეუძლებელია ლაპარაკი მის დათრგუნვაზე პირდაპირი შეიარაღებული ძალით. ამიტომ საგსებით ბუნებრივია, რომ ძველი სამყაროს აპოლოგეტები გადავიდნენ იდეოლოგიურ დივერსიაზე, მობილიზაციას უკეთებენ ფსიქოლოგიური ომის ყველა საშუალებას. ევრეთწოდებული „ფსიქოლოგიური ომი“ იმპერიალიზმმა სახელმწიფო პოლიტიკის რანგში აიყვანა. იდეოლოგიურ ბრძოლაში იმპერიალიზმი გამოდის ანტიკომუნისმის შავი დროშით, რომლის გარშემო გაერთიანდა პროგრესის ყველა მტერი. იმპერიალიზმის იდეოლოგიები იძულებულნი არიან შეურიგდნენ სხვადასხვა სოციალური წყობილების ქვეყნების მშვიდობიან თანაარსებობის პრინციპს და ამასაც იყენებენ თავიანთი პოზიციების გასამაგრებლად. ეს სავსებით სწორი პრინციპი ეკონომიური შეჯიბრების სფეროდან იდეოლოგიურ სფეროზე გადააქვთ.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის იენისის პლენუმის დოკუმენტებში მოცემულია თანამედროვე ეტაპზე იდეოლოგიური ბრძოლის თავისებურებათა მარქსისტული ანალიზი, იმპერიალიზმის იდეოლოგიური დივერსიის მეთოდებისა და ხერხების სრული დახასიათება, იმპერიალიზმისა, რომელიც ყველა არსებული საშუალებით ცდილობს „იდეების ომი“ გადაიტანოს სო-

ცილისტურ ქვეყნებში იდეოლოგიათა მშვიდობიანი თანაარსებობის ლოზუნგის საფარქვეშ. იდეოლოგიის მშვიდობიანი თანაარსებობის ქადაგება ნიშნავს მარქსიზმ-ლენინიზმის ღალატს, მუშათა კლასისა და გლეხობის ინტერესების გამცემლობას. პარტია მოკვიწოდებს არა მარტო შეურიგებელი ბრძოლა ვაწარმოთ ძირმომავალი ბურჟუაზიული იდეოლოგიის წინააღმდეგ, არამედ საკადრისი პასუხი გავცეთ ყველა იმათ, ვინც სხვის ჰანგებზე მღერის, იდეოლოგიის დარგში მშვიდობიანი თანაარსებობის ქაობში ეფლობა.

იმპერიალიზმის უზარმაზარი იდეოლოგიური ზემოქმედების მანქანა — პრესა, რადიო, ტელევიზია, ტურისტები, მისიონერები, კინოფილმები, ეგრეთწოდებული „კომიქსები“ და სხვ.— გიგანტური წნეხის მსგავსად დაწოლას ახდენს კაპიტალისტური ქვეყნების ადამიანების გონებაზე, ცდილობს თავისი მოწამლული მარწუხებით კაპიტალისტური ქვეყნების ფარგლებს გარეთაც შეაღწიოს, იდეოლოგიურ ტყვეობაში მოაქციოს მერყევი ელემენტები, რომლებიც სოციალისტურ ქვეყნებში აქა-იქ ბოგინობენ.

ანტიკომუნისტების ძალების სათავეში დგას ამერიკის შეერთებული შტატების მონოპოლისტური ბურჟუაზია. ამერიკული იმპერიალიზმი საერთაშორისო უანდარმის როლს ასრულებს არა მარტო პოლიტიკაში, არამედ იდეოლოგიაშიც. ბურჟუაზია იდეოლოგიურ დივერსიაში იყენებს ფილოსოფიას, მორალს, ხელოვნებას, ესთეტიკას და ა. შ. ხელოვნება და ესთეტიკა ჩათრეულია იდეური ბრძოლების ორომტრიალში, ისინი იმყოფებიან „გულებისა და სულების ბარიკადებზე“. ჩვენი იდეური მტრები თავიანთ არსენალში აქცევენ ისეთ მიმდინარეობებს. როგორც არის ფორმალისმი, მისი უკიდურესი გამოხატულება — აბსტრაქციონიზმი, დეკადენტობა, ლამობენ დაანაგვიანონ ჩვენი ყამირი იდეოლოგიური სარეველით, რომელთა თესლი კარგა ხნის წინათ გამოყვანილია კაპიტალიზმის იდეური სელექციონერების მიერ.

იმპერიალიზმის იდეოლოგიები საქვეყნოდ გაპყვირიან, რომ საზოგადოებრივი განვითარების მარქსისტულ-ლენინური ანალიზი, რომელიც ჩამოყალიბებულია კ. მარქსის, ფ. ენგელსისა

და ვ. ი. ლენინის მიერ, თითქოს აღარ უპასუხებდეს თანამედროვე ეპოქის სურათს. მათი აზრით, როგორც კლასიკური კაპიტალიზმი, ისევე კლასიკური სოციალიზმი XIX საუკუნის პროოფექტებია და მათმა დრომ განვლო. აქედან გამომდინარე, ხელოვნებისა და ესთეტიკის დარგში, მათი აზრით, არ არსებობს თეორია, რომ თეორია, რომელიც მეცნიერულად ახსნის ხელოვნების დედაარსს, წარმოუდგენელია (ი. თეოდორაკოპულოსი).

არაფერი არ არის იმაზე ყალბი, ვიდრე ამგვარი განცხადებანი. კაცობრიობის განვითარების მთელი მსვლელობა მე-20 საუკუნეში მთლიანად ადასტურებს მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსების მიერ საზოგადოებრივი განვითარების კანონების გენიალურ ანალიზს, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ცხოველმყოფელობას, ასახვის მატერიალისტური თეორიის კემპარიტებას ხელოვნების მოვლენების გაგებისათვის.

ძველი სამყაროს იდეოლოგიის აპოლოგეტებმა შეთხზეს ლეგენდა, რომლის თანახმად თანამედროვე კაპიტალიზმი „გარდაიქმნა“, რომ ახლა მისთვის უცნობია სოციალური კონფლიქტები, „ძველი“ ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებანი. კლასებს შორის მოიშალა ზღვარი. ახალმა კაპიტალიზმმა, ვერეთოდებულმა „სახალხო კაპიტალიზმმა“, „ეკონომიურმა კუჰანიზმმა“ „მოიპოვა „აბალი სუნთქვა“ და განაბორციელა საყოველთაო კეთილდღეობის, პიროვნების თანასწორუფლებიანობისა და თავისუფლების იდეალები კერძო მეწარმეობის პირობებში. აქედან გამომდინარე, ხელოვნებისა და ესთეტიკის დარგში თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკის დამცველები ქადაგებენ რაღაც ყოვლისმომცველ, კოსმოპოლიტურ ხელოვნებას, „ერთიან თანამედროვე სტილს“ ხელოვნებაში. მათი აზრით, ტექნიკა და გონება პროგრესს განიცდიან, ზოლო აღამიანთა გრძნობები და მორალური თვისებები უცვლელი რჩებიან (თომას მანრო).

ეს ფანდი იმპერიალიზმის იდეოლოგებს სჭირდებათ იმიტომ; რომ მოატყუონ მასები. კაპიტალიზმი იყო, არის და იქნება მშრომელთა მტერი, სოციალიზმის მტერი. ხოლო ხელოვნ-

ნება კლასობრივ საზოგადოებაში ყოველთვის იყო და არის კლასობრივი, პარტიული.

რამდენიმე ხნის წინათ იმპერიალიზმის აპოლოგეტების „ტვინის ტრესტების“ წიაღში აღმოცენდა „თეორია“, რომლის თანახმად სოციალიზმმა, რომელმაც მოსპო კერძო საკუთრება, კერძო მეწარმეობა და კაპიტალიზმის სხვა „სიკეთენი“, საზოგადოებას მოუსპო ცხოველმყოფელობის სტიმული, წარმოშვა კონფლიქტი ადამიანსა და წარმოებას შორის, უგულვებლყო ადამიანთა მატერიალური და სულიერი მოთხოვნილებებია, დათრგუნა პიროვნება. აქედან გამომდინარე, ხელოვანი იძულებულია მოსწყდეს სინამდვილეს, შეიცნოს თავისი თავი „თავისუფალ პიროვნებად“ და საღდაც იმჭვეყნიურში ეძებოს მშვენიერების იდეალი. იწყება ხელოვნების დეკუმანიზაციის ეპოქა (ხოსე ორტიგა-ი-გასეტტი).

ჩანს ცუდად, კეშმარიტად ცუდად აქვთ საქმე იმპერიალისტებს და მათი „ტვინის ტრესტების“ ლაქიებს, როდესაც ასეთ უტვინო ცილისწამებას მიმართავენ. სოციალიზმი თავისი უმაგალითო ეკონომიური, სოციალური და სულიერი პროგრესით. კოსმოსის ერის დაწყებით, მილიონების დროშა გახდა საუკეთესო მომავლისათვის, მშვიდობისათვის ბრძოლაში, ხოლო საბჭოთა ხელოვნება თავისი იდეალებით ყოველი კეთილი ნების ადამიანის სულსა და გულს, გრძნობებს ხედება და იპყრობს.

იმპერიალიზმის იდეოლოგიების აზრით, სოციალიზმი და კაპიტალიზმი, მიუხედავად მათი ძირეული განსხვავებისა, ვითარდებიან ერთი და იმავე მიმართულებით; „საყოველთაო ინდუსტრიული განვითარების ძალდატანებითი ეკონომიური იმპერატივები“ თანდათანობით მიგვიყვანენ ორი სისტემის „პიბრაღიზაციამდე“, მათ „სინთეზამდე“, ერთიანი „შერეული“ საზოგადოების წარმოქმნამდე „სოციალიზმის შინაგანი ცვლილებებისა“ და კაპიტალიზმის ერთგვარი „მოდერნიზაციის“ შედეგად. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკის დამცველები ქადაგებენ სუბიექტივიზმს, სრულ თვითნებობას ხელოვნებასა და მხატვრულ შემოქმედებაში (ჟაკ მარიტენი).

ჩვენს წინაშეა აშკარა სოციალური დემაგოგია. იმპერიალიზმის იდეოლოგიებს ნათლად ესმით, რომ კაპიტალიზმს აღარ

შერჩა დადებითი იდეალები და ცდილობენ ფსევდო-სოციალისტური ლოზუნგებით დააბნიონ, მოატყუონ მშრომელები, შეუქმნან მათ რაღაც პერსპექტივები, მომავლს იმედება.

იდეოლოგიური დივერსიის დროს იმპერი-ალიზმის აბოლოგეტები ხშირად მიმართავენ ხელოვნების დარგებს, რადგან იციან, რომ ხელოვნება, მისი სახეები ყველაზე ხელმისაწვდომია ხალხისათვის, რომ იდეოლოგიური შხამის გავრცელება, იდეოლოგიური ზემოქმედება ძნელია, წარმოუდგენელია კაპიტალიზმის მარადიულობის ქადაგებით, განყენებულ იფილოსოფიურ ბჭობით, სამაგიეროდ, ადვილია ხელოვნების საშუალებით, მის ემოციურ თავისებურებათა გამო. ხელოვნების დარგშიც თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკა თავის უკიდურეს განსახიერებას ამერიკის შეერთებულ შტატებში პოულობს. ცნობილია, რომ აქ ყოველწლიურად იცემა ახალ-ახალი ლიტერატურა ხელოვნებისა და ესთეტიკის დარგში. ათიოდე წლის წინათ ამერიკელმა პროფესორმა მელვინ რეიდერმა სპეციალური ნაშრომი გამოუშვა მეტად დამახასიათებელი სათაურით „თანამედროვე წიგნი ესთეტიკაში“. შემთხვევითი როდია ისიც, რომ ინგლისელმა ხელოვნებათმცოდნეებმა კატარინ გილბერტმა და ჰელმუტ კუნმა წიგნში „ესთეტიკის ისტორია“, რომლის მეორე გამოცემა 1956 წელს გამოვიდა, მ. რეიდერის ანთოლოგია თანამედროვე ესთეტიკაში ყველაზე ვრცელ ნაშრომთა რიცხვს მიაკუთვნეს.

როგორია მელვინ რეიდერის მიერ შედგენილი ანთოლოგიის, თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის დედაარტი, რომელსაც დღესაც დიდი გავლენა აქვს კაპიტალის ქვეყნებში? რა ძირითად თეორიებთან და კონცეფციებთან გვაქვს საქმე თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში? წიგნში მოცემულია ძირითადად მე-20 საუკუნის ხელოვნების ბურჟუაზიული თეორეტიკოსებისა და მათი სულიერი მამამთავრების — ანრი ბერგსონის, ზაგმუნდ ფროიდის, ბენედეტო კროჩეს, ჯონ დიუის, ჯორჯ სანტაიანას და სხვათა ესთეტიკური შეხედულებანი, რომ-

ლებიც იმპერიალიზმის არსენალში მძლავრ იდეოლოგიურ იარაღს წარმოადგენენ.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვნებათმცოდნეობაში დიდი პოპულარობით სარგებლობს ეგრეთწოდებულ ნეოთომისტური ესთეტიკა, ინტუიტივიზმი, ფროიდისტული თეორია, პრაგმატიზმი, იზოლაციონიზმი და ა. შ., რომლებიც ასეთე ისე განსხვავდებიან დეტალებში, მაგრამ ძირითადში სუბიექტური თუ ობიექტური იდეალიზმის მქადაგებელნი არიან. ნეოთომისტური ესთეტიკის თვალსაჩინო წარმომადგენლად გვევლინება ამერიკელი ესთეტი ჟაკ მარიტენი. ნეოთომისტურმა ესთეტიკამ თავისებურად აითვისა და გადაამუშავა ხელოვნებაში სინამდვილის ასახვის არისტოტელესეული თეორია შუასაუკუნეების სქოლასტიკებისა და, პირველ რიგში, თომა აკვინელის დებულებათა სულისკვეთებით. ეს თეორია ნეოთომისტებმა „გადაამუშავეს“ დაეყუდებულ ხანის ბურჟუაზიული ხელოვნების თანამედროვე მოთხოვნათა ფათვალისწინებით. ჟაკ მარიტენის აზრით, ბუნებაში, ბევრ სხვა განპირობებულ მოვლენასთან ერთად, ვხვდებით არამატერიალურ, იმპერსონალურ არსებებს, რომელთა შორის მხატვრის ნებისყოფაც არის. ხელოვნებაში, ნეოთომისტების შეხედულებით, ადამიანი — შემოქმედი აბსოლუტურად, საესებით თავისუფალია ობიექტური კანონებისაგან, შინაგანი აუცილებლობისაგან და შეუძლია აკეთოს ყველაფერი, რაც მას მოეპრიანება. სრული თეონებობა, სუბიექტივიზმი, მისტიციზმი მხატვრულ შემოქმედებაში — აი, ნეოთომისტების ესთეტიკური კრედო.

ნეოთომიზმი — ობიექტური იდეალიზმის თეოლოგიური კონცეფცია — სხვა იდეალისტური სკოლებისაგან განსხვავებით ასეთე ისე აღიარებს გარე სამყაროს, ესთეტიკურ თეონებათა რეალურ ხასიათს და სინამდვილის შეცნობის შესაძლებლობას, გადაჭრით ილაშქრებს ინტუიტივისტური აგნოსტიციზმის წინააღმდეგ. სწორედ ამით იძენს იგი მომხრეებს ბურჟუაზიული ინტელიგენციის რიგებში.

ინგლასელი ხელოვნებათმცოდნე ჰერბერტ რიდი ნაშრომში „აღზრდა ხელოვნების მეშვეობით“ (1943) ამტკიცებს, რომ „მხატვარი უფრო ესწრაფვის გამოხატოს თავისი გრძნობები, ვიდრე თავისი დაკვირვებები“. თავის ბოლო შრომებში „თანამედროვე ხელოვნების ფილოსოფია“ (1951) და, განსაკუთრებით, მოხსენებაში IV საერთაშორისო კონგრესზე ესთეტიკის საკითხებზე ქ. ათენში 1960 წელს „გაუფორმებელი სახეები თანამედროვე ხელოვნებაში“, პ. რიდმა აღნიშნა, რომ მხატვრული სახეები გამოხატავენ არა რეალობას, არამედ მხატვრის განცდებს, რომ ხელოვნების ქვეშარტი ნაწარმოებებია ისინი. რომლებშიც მხატვარი გამოსახავს თავის განცდებს აბსტრაქტული სიმბოლოების მეშვეობით, ეს სიმბოლოები კი მხატვრის ქვეცნობიერ მისწრაფებათა და მისტიკურ ლელვათა „გაუფორმებელ სახეებს“ წარმოადგენენ. აი, აბსტრაქციონიზმის ესთეტიკური მრწამსი და კრედო.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვნებათმცოდნეობაში დიდი ადგილი უჭირავს იტალიელი ფილოსოფოსის ბენედეტო კროჩეს ესთეტიკურ სისტემას. მისი ფუნდამენტური ნაშრომი „ესთეტიკა“, რომელიც მე-20 საუკუნის დამდეგს გამოვიდა, ბევრჯერ გამოიცა და ითარგმნა თითქმის ყველა ევროპულ ენაზე. ფართოდ არის ცნობილი კროჩეს ისეთი ნაშრომები, როგორც არის „ესთეტიკის პრობლემები“, „სამაგიდო წიგნი ესთეტიკაში“, „პოეზია“ და სხვ. კროჩემ თეორიულად „დაასაბუთა“ პოეზიის მოწყვეტა ისტორიისაგან, ხელოვნების მუღმივი და ზეისტორიული ხასიათი და ამით საგრძნობი წვლილი შეიტანა იმპერიალიზმის ეპოქის შესატყვისი რეაქციული ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში. თავის „ესთეტიკაში“ კროჩე უარყოფდა ი. კანტსაც აღამიანისგან დამოუკიდებელი „საგნის თავისთავად“ დაშვების გამო და ჰეგელსაც, რომელიც ბუნებას აღიარებდა აბსოლუტური სულის სახეცვლილებად. იგი კანტსაც და ჰეგელსაც აკრიტიკებდა მარჯვნიდან, გულდასმით წმენდდა სულს მატერიის „მცირეოდენი შენარევისაგან“ და აცხადებდა, რომ არავითარი სხვა რეალობა არ არსებობს, გარდა სულისა. მისი აზრით, ტილოები, ქანდაკებები, შენობები და ა. შ. არ წარმოადგენენ მხატვრულ ნაწარმოებებს, ისინი

მხატვრულ-სახეობრივი შემოქმედების სიმბოლოები, ნიშნები და სხვა არაფერი. ხელოვნების ნაწარმოებები არსებობენ მხოლოდ გონებაში. რომელიც ქმნის ანდა წარმოქმნის მათ. კროჩე გაურბის ხელოვნებაში ობიექტურა სამყაროს ასახვის საკითხს და ხელოვნება დაკავებს „წმინდა ინტუიციამდე“. ხელოვნების შექმენებითი მნიშვნელობა ნულს უდრისო. მისი აზრით, ხელოვნება ცოცხლობს „წმინდა აზროვნებაში“. ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ლ ი კ ვ ი დ ა ც ი ა — ა ი, კ რ ო ჩ ე ს ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ი ი დ ე ა ლ ი ზ მ ი ს ს ა ბ ო ლ ო ო შე დ ე გ ი.

იმპერიალიზმის იდეოლოგიები, ცდილობენ რა ხალხის ფართო მასებსა და მხატვრულ ინტელიგენციას შეგნებაში ჩაუნერგონ ეგოიზმისა და ინდივიდუალიზმის იდეები, თავგამოდებით ნერგავენ ხელოვნებაში სუბიექტივიზმსა და ვოლუნტარიზმს. ბევრი თანამედროვე რეაქციული ხელოვნებათმცოდნე აშკარად ქადაგებს იმას, რომ სულიერი კულტურის მატარებლები და შემქმნელები არიან ცალკეული რჩეული ადამიანები, რომ მხატვრის გენიალობა უნდა ვეძიოთ არა ქოხმახებში, არამედ სასახლეებში. მარქსიზმმა დიდი ხანია გააცამტვერა ეს იდეალისტური, რეაქციული თეორია, ხოლო დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ, სახალხო დემოკრატიის ქვეყნების ცხოვრებამ პრაქტიკულად დაამტკიცა ამ მონაქორის სრული უსუსურობა. სწორედ ამ კონცეფციას იცავს თანამედროვე ესპანელი ფილოსოფოსი, ბნელეთის მოციქული ხოსე ო რ ტ ე გ ა-ი-გ ა ს ე ტ ი თავის ნაშრომში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“.

თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკა უარყოფს მშვენიერების ობიექტურ არსებობას სინამდვილესა და ხელოვნებაში. იგი ცდილობს მოსწყვიტოს. ადამიანთა აზროვნება კაპიტალიზმის სინამდვილეში არსებულ კონფლიქტებსა და წინააღმდეგობებს, წარმართს იგი „არაამქვეყნაური სილამაზისაკენ“ ანდა ქვეცნობიერ გატაცებათა სამეფოში. მათი აზრით, მხატვრული შემოქმედება დამოუკიდებელია ცხოვრებისაგან და ხელოვნების ობიექტური კანონებისაგან. ამ შეხედულებათა თანახმად, მხატვარი ქმნის როგორც მოესურვება, მის ნაწარმოებებს გაიგებენ მხოლოდ შთამომავლები, თანამედროვე ადამიანი უძლურია

ამაღლდეს „ნოვატორულ“ ნაწარმოებთა მშვენიერების გაგებაში. ეს გახლავთ „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ თეორიის სახეშეცვლილი იდეები, რომელთაც მოდერნისტები ქადაგებენ. ეს თეორიები უარყოფენ ხელოვნებაში ცხოვრებისეულ სიმაღლეს, ხალხურობისა და პარტიულობის პრინციპს მხატვრულ შემოქმედებაში. ამ თეორიის ერთ-ერთი მქადაგებელია ნეოთომისტური რეაქციული ესთეტიკა, რომელიც მშვენიერების წყაროს იმქვეყნიურ სამყაროში ეძებს. ამასვე ერთგვარი სახეცვლილებით ქადაგებდა იტალიელი ხელოვნებათმცოდნე. ჟორჯ სანტაიანა, რომელსაც ბურჟუაზიული ფილოსოფოსები უდიდეს ავტორიტეტად თვლიან ესთეტიკაში. მისი აზრით, სილამაზე ტკობაა, რომელიც უნდა განვიხილოთ როგორც საგნის თვისება. სილამაზე — ობიექტივიზებული ტკობაა. სანტაიანას შეხედულებით, ყველაფერი დამოკიდებულია სუბიექტისაგან, ჩვენს სულიერ მდგომარეობას ჩვენ გადავცემთ საგანს, აღვეკურავთ მას ესთეტიკური სახით (სიმბოლოთი) და ეს სახე შეადგენს სილამაზეს, „ობიექტივიზებულ ტკობას“. სანტაიანას ესთეტიკურმა კონცეფციამ სწრაფი გავრცელება ჰპოვა დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის თანამედროვე რეაქციულ ხელოვნებაში — სიურრეალიზმში. ეს მიმდინარეობა თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვნებაში ქადაგებს „ზერეალურის გრძობას“, უარყოფს სინამდვილის რაიმე შეცნობას.

თანამედროვე ამერიკელი ფილოსოფოსი უილიამ პეპერელ მონტეგიუ ფაქტიურად სოლიდარობას უცხადებს სანტაიანას მშვენიერების კონცეფციას იმ განსხვავებით, რომ წინადადებას აყენებს დაემატოს მას ესთეტიკურს სფეროში „ობიექტივიზებული ემოცია“. მონტეგიუ, რომელმაც თავის თეორიას „ესთეტიკური პლურალიზმი“ უწოდა, რჩევას აძლევს მხატვრებს გაბედულად შეიქრან ცხოვრებაში, ოღონდ არ მივიდნენ რეალიზმამდე, რადგან ეს უკანასკნელი მეტისმეტად ეწინააღმდეგება იდეალიზმს.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის მქადაგებლებს „წმინდა ხელოვნება“ ყველაფერში უკვე აღარ აძლევთ ხელს,

ხოლო რეალიზმი მათთვის საკმაოდ საშიშია. სწორედ ამიტომ ისინი აყენებენ ახალი ხელოვნების — „ესთეტიკური პლურალიზმის“ ხელოვნების აუცილებლობის საკითხს, რომელიც მოწოდებულია პრაქტიკულად განახორციელოს სანტიანანს ანტირეალისტური ესთეტიკური სისტემა ყოველგვარი „ოპტიმიზტური სენტიმენტალიზმის“ გარეშე. მათი აზრით, ცხოვრებიდან ბოროტების აღმოფხვრა შეუძლებელია, იგი ყოველთვის იყო და იქნება.

მონტეგიუს ესთეტიკური კონცეფციის დედაარსი იმაში მდგომარეობს, რომ კაპიტალიზმის მანკიერებანი დასახოს საზოგადოების ბუნებრივ და მუდმივ მდგომარეობად, ხელოვნების მთავარ პრინციპებად. აქედან გამომდინარეობს სანტიანანს ესთეტიკური კონცეფციისა და მისი ერთგვარი სახესხვაობის „ესთეტიკური პლურალიზმის“ დასკვნა: სინამდვილეში ობიექტურად მშვენიერის, ლამაზის, ესთეტიკური იდეალის უარყოფის შესახებ.

ინგლისელმა ხელოვნების თეორეტიკოსმა როჯერ ფრაი მთავის თანამოაზრეებზე უფრო აშკარად აღნიშნა, რომ ადამიანს აქვს შესაძლებლობა ორნაირი ცხოვრებისა — ნამდვილი და წარმოდგენითი. ამ უკანასკნელით იგი გულისხმობს „წარმოდგენათა სფეროს“, რომელიც გარე სამყაროსაგან დამოუკიდებლად არსებობს. ასე უარყოფენ თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკის იდეოლოგიები მშვენიერების ობიექტურ ხასიათს. წარმოსახავენ მას როგორც ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი წარმოდგენის პროდუქტს, როგორც შთაბეჭდილებათა და წარმოდგენათა ერთობლიობას, რომელთაც ადამიანი აყალიბებს თავის შეხედულებათა მიხედვით.

იმპერიალიზმის იდეოლოგიები ესთეტიკაში დიდ იმედებს ამყარებენ ეგრეთწოდებულ ფროიდისტულ თეორიაზე ხელოვნებაში, რომლის ფუძემდებლად სახავენ ავსტრიელ ფსიქიატრს, ეგრეთწოდებულ ფსიქოანალიზის მამამთავარს ზიგმუნდ ფროიდს. მისი აზრით, ადამიანის მოქმედებაზე მთავარ გავლენას ახდენს შეუგნებელი სწრაფვა, რომელსაც გონება არ აკონტროლებს. ფროიდიზმი ყოველნაირად ამართლებს კაპიტალიზმის უკუჩვენებელ მანკიერებებსა და წყლუ-

ლებს, და მათ არსებობაში ბრალსა სდებს ადამიანის „ცუ-
დად მოწყობილ“ ფსიქიკას. თავის ესთეტიკურ კონცეფციას
ფროიდმა საფუძვლად დაუდო ეგრეთწოდებული ინსტინქტე-
ბის თეორია. მისი აზრით, სწორედ ინსტინქტები განსაზღვრავენ
ადამიანის ყველა მოქმედებას, მთელ სულიერ ცხოვრებას, მის
ბუნებას. ფროიდისტებისა და ნეოფროიდისტების შეხედულებ-
ებით, შემოქმედებითი პროცესი იწყება მაშინ, როდესაც შეგ-
ნება მიძინებას იწყებს, ამიტომ მხატვრული შემოქმედება
არაფრით განსხვავდება ძილისაგან, ჰიპნოზისაგან, მხატვარი
ფსიქიკურად დაავადებული ადამიანია, „ფსიქოთეკია“ და ავად-
მყოფობა პირობაა იმისა, რომ მან თქვას სიმაღლედ.

მისტიციზმი, ავანტიურული ზოოლოგი-
ზმი, ამორალიზმი — აი ფროიდისტების ეს-
თეტიკური მრწამსი. სწორედ იგი წარმო-
ადგენდა ხელოვნებაში დეკადანსის ფი-
ლოსოფიურ საფუძველს, დეკადანსისას,
რომელიც აღიდეგდა არაჯანსაღ ეროტი-
კულ მგრძობელობას, ქადაგებდა სიძულ-
ვილს გონებრივი და მორალური პრინცი-
პებისადმი, უარყოფდა რწმენას ადამიან-
ისადმი, მისი მაღალი სულიერი მისწრა-
ფებისადმი.

ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში საკმაოდ ფეხი აქვს მოკიდებუ-
ლი ეგრეთწოდებულ იზოლაციონიზმის თეორიას. მისი მომბ-
რეები ხელოვნებას განიხილავენ როგორც ისეთ მოვლენას,
რომელიც იმყოფება „ამქვეყნიურის“ მიღმა. მათი აზრით,
ხელოვნება იწყება იქ, სადაც თავდება ცხოვრება. იზოლა-
ციონისტების ესთეტიკური შეხედულებანი ერთგვარი გადამ-
ღერებაა „ხელოვნება—ხელოვნებისათვის“ თეორიისა. ისინი
გუნდრუკს უკმევენ სიმბოლიზმის, სიურრეალიზმის, კუბიზმის
და სხვა „იზმების“ ხელოვნებას. იზოლაციონისტების აპოლო-
გეტები თავისებურად იზოლაციას უკეთებენ ხელოვნებას
ცხოვრებისაგან.

იზოლაციონიზმის ესთეტიკის მთავარი პრინციპია: ყოველი
სასარგებლო არაესთეტიკურია, ხოლო ყოველი ესთეტიკური—

უსარგებლო და, მაშასადამე, ხელოვნებას არავითარი პრაქტიკული ღირებულება არ გააჩნია. ასეთ შეხედულებებს ავითარებდნენ თავიანთ შრომებში ფრანგი ფილოსოფოსი ან რ ი ბ ე რ გ ს ო ნ ი, ამერიკელი ესთეტიკოსი ჰ უ გ ო მ ი უ ნ ს ტ ე ჭ ბ ე რ გ ი, ინგლისელი თეორეტიკოსი კ ლ ა ი ვ ბ ე ლ ი და სხვები.

ბერგსონის აზრით, მეცნიერება უძლურია, რადგან იგი აზროვნებს, ხელოვნება ყოვლად ძლიერია, როცა იგი არ აზროვნებს. აქედან გამომდინარე, იგი ილაშქრებს ხელოვნებაში იდეურობის, ცხოვრებისეული სიმართლის ასახვის წინააღმდეგ. ბ ე რ გ ს ო ნ ი ს ე გ რ ე თ წ ო დ ე ბ უ ლ ი ინტუიტივიზმის თეორია სიურრეალისმის ფილოსოფიური საფუძველია.

ბურჟუაზიული ესთეტიკის ზოგიერთი წარმომადგენელი გრძნობს: იმის გამო, რომ აქემად „ხელოვნება—ხელოვნებისათვის“ თეორიამ საკმაოდ გაიტეხა სახელი, ძნელია მისი აშკარა დაცვა და ცდილობს მის ახალი სახესხვაობით გამოტანას, ქადაგებს ფსევდორეალიზმს მხატვრულ შემოქმედებაში. ასე იქცევა ინგლისელი ფსიქოლოგი ე დ უ ა რ დ ბ ა ლ ო უ, რომელიც იზოლაციონისმის თეორიის ნაცვლად აყენებს ეგრეთწოდებული „ფსიქიკური (ესთეტიკური) დისტანციის“ კონცეფციას. ამ კონცეფციის თანახმად ხელოვნება წარმოადგენს სინამდვილის არა მართალ ასახვას, არამედ მის გარეშე მართებულ გამოხატვას. მის მომხრეებს ნათლად ესმით, რომ ხელოვნების ცხოვრებისაგან მთლიანი იზოლაცია შეუძლებელია, მაგრამ ცდილობენ „რეალიზმი“ სათანადო ჩარჩოებში იქონიონ.

თანამედროვე რეაქციულ ესთეტიკაში დიდი გავლენა აქვს პრაგმატიკების თეორიას, რომლის მამამთავარია ამერიკელი ფილოსოფოსი ჯ ო ნ დ ი უ ი. იგი კატეგორიულად უარყოფდა თავის ესთეტიკაში ცხოვრებისა და ხელოვნების, საზოგადოებრივი პრაქტიკისა და მხატვრული შემოქმედების კანტაანურ დაპირისპირებას. თავიანთ ფილოსოფიას პრაგმატიკები უწოდებენ „მოქმედების ფილოსოფიას“.

პრაგმატიკების ძირითადი ესთეტიკური პრინციპია: ყო-

ველივე ესთეტიკური სასარგებლოა, ხოლო ყოველი სასარგებლო ესთეტიკურია. სასარგებლოთი პრაგმატიკები გულისხმობენ სარფიანობას, რასაც აიგივებენ ჭეშმარიტებასთან. პრაგმატიკები მხატვრულ გამოცდილებას აკუთვნებენ ყველაფერს, რასაც შეუძლია ადამიანისათვის იყოს სასიამოვნო შთაბეჭდილებათა წყარო. მათი აზრით, კარგად შესრულებული, ღრმავინაარსიანი ტილო და გულდასმით გაკეთებული მანქანა ტოლფასია ესთეტიკური თვალთახედვით: ხელოვნება არის ცხოვრება (და არა ცხოვრების ასახვა). ამრიგად, ხელოვნებას სპეციფიკას ისინი უგულებელყოფენ.

არა ერთი თეორია და სკოლა, მიმდინარეობა და კონცეფცია შეუქმნიათ ბურჟუაზიულ ესთეტიკოსებს ჩვენს საუკუნეში, განსაკუთრებით იმის შემდეგ. ყველა მათგანს, მიუხედავად ერთგვარი სახესხვაობისა, ელფერისა, ნიუანსისა, ერთი რამ აკავშირებთ. ეს გახლავთ მტრული, შეურთიგებელი დამოკიდებულება მშვიდობის, დემოკრატიის, სოციალიზმისაკენ შრომელთა მასების მზარდი და რეალური მისწრაფებისადმი. არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ყველა ბურჟუაზიული ფილოსოფოსის, ესთეტიკოსის, ხელოვნებათმცოდნის, ლიტერატურათმცოდნის, კრიტიკოსის გამონათქვამი სრულ უაზრობაზეა დამყარებული და, ამდენად, არც ღირდეს მათზე შეჩერება. სრულიადაც არა. საგანი, რომელსაც ისინი იკვლევენ, მათ კარგად იციან, ბევრი მათგანი გრძნობს ბურჟუაზიული კულტურის დეგრადაციას და ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ თეორიულად დაასაბუთოს კაპიტალის სამყაროში არსებული გადაულახავი წინააღმდეგობანი, დასახოს ისინი მუდმივ კატეგორიებად. და ეს გასაგებიც არის. ისინი ხომ გაბატონებული კლასების ლაქიები არიან და ყოველნაირად ცდილობენ გაამართლონ ეს მოწოდება.

იდეალისტური ესთეტიკისათვის საერთოდ დამახასიათებელია საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი არაინტორიული მიდგომა. მაგრამ განსაკუთრებული სიმძაფრით ილაშქრებენ ხელოვნებაში ისტორიზმის წინააღმდეგ ეგრეთწოდებული „მგრძნობელობის“ თეორიის თვალსაჩინო წარმომადგენლები ვიოლეტა პაჭეტი (ვერნონ ლი) და თეოდორ ლიპ-

ს. ი. მათი აზრით, გარე სამყარო ადამიანისათვის შეუცნობელია და, ამდენად, არ შეიძლება აისახოს ხელოვნებაში. ხელოვნებაში ადამიანი გამოხატავს თავის თავს. იგი თავის გრძობებსა და იდეებს ათავსებს საგანში და გონებრივად აიგივებს თავის თავს საგანთან. მხატვრული შემოქმედების არსს ჩსინი ხედავენ „მგრძობელობაში“, „გასულდგმულებაში“, ეს კი, თავის მხრივ, ობიექტზე გადატანილი სუბიექტის შთაბეჭდილებები და გრძობებია, იდეები და ემოციებია, რომლებსაც ადამიანები საგნებს აკუთვნებენ. ობიექტურად მშვენიერი არ არსებობსო, ადამიანის გრძობები, წარმოდგენანი ქმნიან სილამაზეს ბუნებაში და არა პირიქითო. ეს არსებითად ხელოვნების რელიგიური ახსნის თეორიას ნიშნავს.

აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი ვილჰელმ ვორინგერი, მართალია, ერთი შეხედვით ეკამათება „მგრძობელობის“ თეორიის აპოლოგეტებს და გამოზღინარეობს ადამიანის მისწრაფებიდან აბსტრაქციისადმი, მაგრამ ფაქტიურად ისიც შორდება ცხოვრებას, ყოფიერებას და სოლიფიზმს ქადაგებს.

ვორინგერის აზრით, სიმბოლიზმი, აბსტრაქტული ხელოვნება მუდმივია, გარდუვალია, სინამდვილის ასახვა აუხეშებან. ამცირებს მხატვრულ შემოქმედებას.

ლოგიკური აზროვნებისადმი შეურიგებლობამ, ეგრეთწოდებულმა ირრაციონალიზმმა თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში ღრმა ფესვები გაიდგა. ასე იქცევიან, უპირველეს ყოვლისა, ეგზისტენციალისტები („ეგზისტენცია“ — „არსებობა“), რომლებმაც განსაკუთრებული აქტივობა გამოიჩინეს ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში. მათი შეხედულებით მთელი სამყარო წარმოდგენს საიდუმლოებით მოცული შეუცნობელი ძალების გროვას, ქაოსის, აბსურდის სამეფოს. ამ თეორიას ქადაგებდა თავის დროზე თანამედროვე ეგზისტენციალიზმის სულიერი მამამთავარი, დანიელი მისტიკოსი კიერკეგორი და ამჟამად დასავლეთგერმანელი ეგზისტენციალისტი ესთეტიკაში კარლი ასპერსი. ეგზისტენციალისტები სრულიად თიშავენ ხელოვნებას ცხოვრებისაგან და მხოლოდ ტკბობისა და განცდების როლს აკუთვნებენ. ამ თეორიის თანახმად, ადა-

შიანი, იმყოფება რა შევოქმედებით „თრობაში“, მხატვრულ ექსტაზში, კარგავს ყოველგვარ კავშირს ამქვეყნიურთან და ამით პოულობს ქვეშეობის თავისუფლებას. ამ მხრივ ეგზისტენციალიზმი ენათესავება ფროიდიზმს და უკიდურესი ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის აშკარა ქადაგებაა.

შინაარსისა და ფორმის პრობლემა ხელოვნებაში ყოველთვის იზიდავდა არა ერთი მკვლევარის ყურადღებას. ამ პრობლემას თავისებურად, ცხადია იდეალისტურად, უდგება თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკა.

ამ საკითხისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენენ ინგლისელი კრიტიკოსები ენდრიუ სესილ ბრედლი, კლაივ ბელი, ამერიკელი ფილოსოფოსები დევიტ ჰარკერი, დილმან უოლტერ გოტშალკი.

ბრედლი არ უარყოფს კავშირს ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის, მაგრამ, მისი აზრით, ეს კავშირი მიწისქვეშ არის. ცხოვრება და პოეზია ვითარდებიან პარალელურად და არასოდეს არა ხვდებიან. ეს „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის ქადაგებაა. მხატვრული ფორმის იდეალისტური გაგების უკიდურეს გამოხატულებას წარმოადგენს კლაივ ბელის კონცეფცია ეგზეთიონდებული „მნიშვნელოვანი ფორმის“ შესახებ. ამ „ფორმაში“ იგი გულისხმობს ხაზებსა და ფერებს, რომლებიც კომპინირებული არიან განსაკუთრებული სახით, გარკვეული ფორმებით და მათი შეფარდებებით, რაც ჩვენში ესთეტიკურ ემოციებს იწვევს. იგი უარყოფს ხელოვნებაში ცხოვრებისეულ სიმართლესა და იდეურობას, ქადაგებს სინამდვილისაგან დამოუკიდებელ ხელოვნებას..

ხელოვნების ნაწარმოების კომპოზიცია, არა მარტო დასახელებულ ბურჟუაზიულ ესთეტიკოსებს, ჩვეულებრივად დაყავთ ფორმალური ელემენტების მდგომარეობამდე, შეხამებამდე და კავშირურობამდე, ერთი სიტყვით, ნაწარმოების წმინდა ტექნიკურ მხარემდე, მის „არქიტექტონიკამდე“, ხელოვნებაში შინაარსისა და ფორმის ორგანულ ერთიანობას განსაზღვრავენ აბსტრაქტულად, ცხოვრებისეულ სიმართლისაგან დამოუკიდებლად. შინაარსისა და ფორმის პრობლემის განხილვისას იდეალისტური ესთეტიკის წარმომადგენლები ფაქ-

ტიურად ილაშქრებენ ხელოვნებაში რეალიზმის წინააღმდეგ. ქადაგებენ აბსტრაქციონიზმს, სიმბოლიზმს და სხვა ფორმალისტურ „იზმებს“. რომლებიც დამახასიათებელია იმპერიალიზმის ეპოქის ძირმომპალი ხელოვნებისათვის.

ერთი შეხედვით გარკვეულ განსხვავებათა მიუხედავად, თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის სხვადასხვა თეორიას საერთო იდეურ-გნოლოგიური საფუძველი აქვს. ეს არის სუბიექტივიზმი, ვოლუნტარიზმი. ერთი მხრივ, ეს გახლავთ „რჩეულთა“ კულტი, ხალხის, მასების უგულვებლყოფა, მხატვრული შემოქმედების ცხოვრებისაგან აბსოლუტური დამოუკიდებლობის ქადაგება. მეორე მხრივ, ეს ხალხის მასებას იდეური მოშამვაა, იდეური დატყვევებაა, უკიდურესი ინდოვიდუალიზმის დანერგვაა ფართო მასებში სრულიად გარკვეული მიზნით: დაქსაქსონ მშრომელთა ძალები, მიაძინონ მათი შეგნება, ჩაკლან ადამიანში საკუთარი ღირსების გრძნობა, ყოველივე ადამიანური, გაუღვიძონ მას მხეცური ინსტინქტები და ამით ჩამოაშორონ ისინი თავიანთი უფლებებისათვის, მშვიდობისათვის, დემოკრატიისათვის, სოციალიზმისათვის აქტიურ ბრძოლას.

მაგრამ თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის დამცველთა, ისევე როგორც იმპერიალიზმის სხვა აპოლოგეტების, კრახი გარდუვალია. დღითიდღე მშვიდობის, დემოკრატიის, სოციალიზმის იდეები სულ ახალ-ახალი ადამიანების, მათ შორის მხატვრული ინტელიგენციის გონებას ეუფლებიან და იპყრობენ. სოციალისტური სისტემის განმტკიცება და განვითარება სულ უფრო მზარდ გავლენას ახდენს კაპიტალისტური ქვეყნების ხალხთა ბრძოლაზე. თავისი მაგალითის ძალით სოციალიზმის მსოფლიო სისტემა არეოლუციურებს კაპიტალის სამყაროს მშრომელთა გონებას, ალაფრთოვანებს მათ კაპიტალიზმის წინააღმდეგ საბრძოლველად, აადვილებს ამ ბრძოლის პირობებს. ამ ბრძოლაში აქტიურ როლს ასრულებს იდეოლოგიური ფრონტი, ამიტომ თანამედროვე პირობებში იდეოლოგიის საკითხებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ექსპლოატატორთა კლასი სოციალიზმის წარმატებებს უპირისპირებს მასების სულ უფრო მზარდ იდეურ დამუშავებას, ცდილობს

კვლავ დატოვოს ისინი ბურჟუაზიული იდეოლოგიის სულიერ ტყვეობაში. ამ საქმეში აქტიურად იყენებენ ხელოვნებას, ესთეტიკას, რელიგიას, ხელოვნების ისეთ მასობრივ საშუალებას, როგორც არის კინო. საკმარისია აღინიშნოს, რომ პოლევუდის მონოპოლიები მარტო კინოფილმების ექსპორტის ხარჯზე ყოველწლიურად 280 მილიონ დოლარ მოგებას იღებენ. და იმის მიუხედავად, რომ პოლიევუდის ფილმებმა, რომლებშიც იმპერიალიზმისა და მისი პოლიტიკის, განგატერიზმისა და ამორალიზმის, ეგოისტური ინდივიდუალიზმისა და რასობრივი დისკრიმინაციის აშკარა ქადაგებაა, გაავსეს შუა აღმოსავლეთისა და აზიის ქვეყნების ეკრანები, ხალხის დიდი უმრავლესობა ზურგს აქცევს ამ „შედევრებს“; მოითხოვს მათი დემონსტრირების შეწყვეტას. ამაზე ნათლად მიუთითებენ სრულიად ინდოეთის ახალგაზრდობის ფედერაციის პრეზიდენტი, პარლამენტის წევრი პ. კ. ვასუდევან ნაირი, გამოჩენილი ირანელი კინორეჟისორი და პროდიუსერი მისაყიე, ბეირუთელი ეურნალისტი მოჰამედ დაკრუბი, იაპონელი კრიტიკოსი აკირა ივაჰაიკი.

მათი აზრით, შუა და შორეული აღმოსავლეთის ქვეყნების ხალხები სულ უფრო ნათლად ერკვევიან იმაში, რომ პოლიევუდის მონოპოლიების მიერ ფართოდ რეკლამირებულ კინოფილმებში ეგრეთწოდებულ „ცხოვრების ამერიკული წესის“ მიღმა იმალება მასების უმუშევრობა და სიღატაკე, უწყერება და პოლიტიკური რეაქცია, ბოროტმოქმედება. ეს ფილმები არ გამოხატავენ ცხოვრებისეულ სიმართლეს, მილიონობით ამერიკელის აზრებსა და გრძნობებს.

ასეთია თანამედროვე იმპერიალისტური ხელოვნების რეაქციული ესთეტიკის დედაარსი, რომლის დაცვა განუზრახავთ შოპენჰაუერის, ნიცშეს, კასირერის იდეურ მემკვიდრეებს და მიჰდეერებს. მაგრამ ცხოვრება უღმობელია. იგი ხალხის მასებს დღითიდღე სულ უფრო მეტი დამაჯერებლობით არწმუნებს იმაში, რომ ქვეშეობის ხელოვნება, ქვეშეობის მშვენიერება უშუალოდ დაკავშირებულია მშვიდობის, დემოკრატიის, სოციალიზმის ძლევამოსილ იდეებთან, მსოფლიოში მათ ტრიუმფულ მსვლელობასთან.

ხელოვნების საკითხები პრესაში

საბჭოთა ხელოვნების განვითარებისა და მისი იდეურ-მხატვრული ზრდისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრულ კრიტიკას, ლიტერატურათმცოდნეობას, ხელოვნებათმცოდნეობას. მხატვრული კრიტიკა ხელოვნების ყოველი მოღვაწის უპირველესი თანაშემწეა, მისი მკაცრი, მაგრამ მზრუნველი მეგობარია. რა დახმარებას უწევს ბექდვითი სიტყვა, ეურნალები და გაზეთები ქართული საბჭოთა ხელოვნების ზრდა-განვითარებას, რა დონეზეა ხელოვნების საკითხების გაშუქება ჩვენს პრესაში? ცხადია, შეუძლებელია გავარჩიოთ ყველა გაზეთი და ეურნალი, მით უმეტეს, თვითეული რეცენზია თუ წერილი. ვფიქრობთ, ეს საჭიროც არ არის. ვილაპარაკებთ პერიოდულ პრესაში ხელოვნების საკითხების გაშუქების ზოგიერთ საკითხზე და გულახდილად გამოვთქვამთ შთაბეჭდილებებს. რომლებსაც თავს არავის ვახვევთ.

ჩვენი პრესის დიდი დამსახურება ისიც არის, რომ საბჭოთა მხატვრული ინტელიგენცია თავის მოწოდებას, თავის კეთილშობილ მოქალაქეთბრივ ვალს ხალხისათვის უსაზღვრო სამსახურში ხედავდა და ხედავს. მხატვრული ინტელიგენციის ეს კადრები აღიზარდნენ სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების იდეური სიწმინდისათვის ბრძოლაში, მათ წრთობა მიიღეს იმ იდეოლოგიურ ბრძოლაში, რომელსაც აწარმოებდა და კვლავაც აწარმოებს ჩვენი ბექდვითი სიტყვა. პ რ ე ს ა ჩ ვ ე ნ ი პ ა რ ტ ი ი ს მ თ ა ვ ა რ ი ი დ ე უ რ ი ი ა რ ა ლ ი, დ ა მ კ ე რ ე ლ ი ი დ ე ო ლ ო გ ი უ რ ი ძ ა ლ ა ა. პარტიის მიერ საბჭოთა ხელოვნების წინაშე დასახული ამოცანები გვავა-

ლებს პრესის მუშაებს მუდამ ვიქონიოთ ჩვენი ყურადღების სფეროში კულტურას, ხელოვნების საკითხები, ღრმად და საფუძვლიანად ვერკვეოდეთ შემოქმედებითი ორგანიზაციების საქმიანობაში, მეგობრულად, ობიექტურად და პრინციპულად ვათასებდეთ ხელოვნების ამა თუ იმ მოვლენას, ვეზმარებოდეთ კულტურის მოღვაწეებს თავიანთი პაპუსხაგები და საპატიო მოწოდების შესრულებაში. ამ საქმეში. დიდი მნიშვნელობა აქვს დროულ და ობიექტურ რეცენზიას. სამწუხაროა, მაგრამ მაინც აღნიშვნის ღირსია მოვლენა, რომელიც, ჩვენი აზრით, დღემდე შეინიშნება ყურნალ-გაზეთებში. ეს არის ის ერთგვარი, თუ შეიძლება ითქვას, გაუბედაობა, რომელიც მხატვრულ კრიტიკას ახასიათებს. დაიდგა ახალი პიესა, გამოვიდა ახალი ფილმი, მაგრამ კრიტიკოსები რატონღაც დუმან, თითქოს ერთმანეთს შეკუყრებენ და ელოდებიან, ვინ იტყვის პირველ სიტყვას. ზოგჯერ ეს ერთმანეთის ყურება და ლოდინი იმე დიდხანს გრძელდება, რომ ახალი პიესა, კინოფილმი კარგა ხანია მაყურებელმა იხილა, უკვე გაჩაღებულია ფართო პაექრობა მათ ირგვლივ, ზოგჯერ შეიძლება არასწორიც, ხოლო გაზეთსა ან ყურნალში რეცენზია არა ჩანს. ასეთი ამბავი მოუვიდა ჩვენს პრესას შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის მიერ დ. გაჩეჩილაძის „ამირანის“ დადგმასთან დაკავშირებით. მასზე რეცენზია პრესაში არ გამოქვეყნებულა. ასეთი დუმილი საზიანოა.

დროული და სწორი რეცენზია მათინვე იპყრობს ჩვენს მაყურებელს, მსმენელს. იგი ეცნობა სპექტაკლს, კინოფილმს და ამ პროცესში ავტორის აზრებითა და სახეებით არის დაკავებული, მასში წარპირიშვება მრავალი გრძნობა, მოსაზრება. სწორედ ამ დროს პრესის ავტორიტეტული აზრი ფრიალ ეზმარება ჩვენს აღამიანებს. რეცენზია სისტემატიზაციას უწევს მაყურებლის, მსმენელის შთაბეჭდილებებს, ხაზგასმით მიუთითებს მთავარს, რაც ზოგჯერ ერთი ხილვით სუსტად ან სრულიად არ აღიქმება გონებაში, აიძულებს გონების თვალდგანდავლოს ნანახს, სწორად შეფასოს იგი, გამოიტანოს საჭირო დასკვნე-

ბი, ხელს უწყობს კარგი ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებას.

ჩვენს ეურნალ-გაზეთებში საქმე ისე უნდა მოვაწყოთ, რომ კრიტიკოსები იბრძოდნენ პირველი სიტყვის უფლებისათვის, რომ რეცენზია გახდეს კრიტიკოსის პრაქტიკულ სარბიელად, მისი ოპერატიული მოღვაწეობის აუცილებელ ნიშანთვისებად. მის მოვალეობად ხელოვნების წინაშე.

ამას მხატვრული კრიტიკა, ხელოვნებათმცოდნეობა მხოლოდ მაშინ შეასრულებს, თუ უფრო მჭიდროდ დაუკავშირდება ცხოვრებას, ჩვენს თანამედროვეობას. კრიტიკა ვალდებულება დაუღალავად ეძებდეს იმას, თუ რა არის ჩვენს ადამიანებში ახალი, რა კომუნისტური ნიშანთვისებაა მათ ფსიქოლოგიასა და ქცევაში. ერთი სიტყვით, კრიტიკა ცოტა წინ უნდა იყურებოდეს. რა თქმა უნდა, ეს ამოცანა ძალზე რთულია, ჩვენი კრიტიკოსებისაგან დიდ ერუდიციას, ცოდნას მოითხოვს, მაგრამ დაუძლეველი როდია.

საბჭოთა მხატვრული კრიტიკა უაღრესად ობიექტური და პრინციპული უნდა იყოს. მაგრამ, სანაწესაროდ, ჩვენი გაზეთებისა და ეურნალებს ფურცლებზე ზოგჯერ იბეჭდება სუბიექტური ხაზითა, პირადი გემოვნებიდან გამომდინარე არაპროფესიული რეცენზიები, რომელთა ავტორები ერთ რომელსავე სპექტაკლს, ფილმს ხელაღებით აკრიტიკებენ, სხვას კი გადაპარბებულად აქებენ, აღიღებენ, კარგავენ ზომიერების გრძნობას.

არასამართლიან ხოტბას შემოქმედისათვის ზიანის მეტი არაფერი მოაქვს. არანაკლები ზიანის მომტანია მხატვრული ნაწარმოების დადებითი მხარეების გვერდის ავლა და მიჩქმალვა, აგრეთვე ამათუიმ ხელოვნის პატივისცემით გამოწვეული ლიბერალური თავშეკავება და დუმული.

პრესაში გამოქვეყნებულ ზოგიერთ წერილში არ არის ამათუ იმ სპექტაკლის, ფილმის ყოველმხრივი ანალიზი, მისი თვითეული კომპონენტის განხილვა, შეფასება. ძალზე ხშირად,

როგორც წესი, ფართობის უმეტესი ნაწილი შინაარსის გადმოცემას უჭირავს; დანარჩენი თითო-ორი სიტყვით დრამატურგის, რეჟისორის, მსახიობების, იშვიათად კომპოზიტორის, მხატვრისა და სხვათა ნამუშევრის განხილვას. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ეგრეთწოდებული შტამპის, შაბლონის საშიშროებასთან, რასაც უნდა ვებრძოლოთ.

რეცენზიების გარკვეულ ნაწილში, ჩვენი აზრით, ზოგჯერ უგულებელყოფილია ხელოვნების ნაწარმოების ენობრივი თავისებურება, მისი სპეციფიკური მხარე. არაიშვიათად სპექტაკლს, კინოფილმს კრატეკოსები ერთნაირი საზომით უდგებიან და, უფრო ხშირად, როგორც წმინდა ლიტერატურულ ნაწარმოებს, არ ითვალისწინებენ მის სპეციფიკას.

საბჭოთა კავშირის მრავალეროვანი კულტურა ვითარდება ჩვენი ქვეყნის ყველა რესპუბლიკის, მათ შორის საქართველოს სს რესპუბლიკის ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა ძმური თანამეგობრობის ნიშნით. ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის მეორე დეკადა ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქ მოსკოვში, რომელიც 1958 წელს მოეწყო, გადაიქცა უდიდეს მოვლენად ქართველი ხალხის კულტურულ ცხოვრებაში, მთელი საბჭოთა კულტურის ქეშმარიტ ზეივად. დეკადამ თვალნათლივ ცხადყო, რომ ჩვენს რესპუბლიკაში ნიკაერის პროზაიკოსების, პოეტების, მსახიობების, მხატვრების, მუსიკოსების, ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოღვაწეთა შესანიშნავი პლეადა აღიზარდა, მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოებებია შექმნილი. დეკადის დღეებში ქართველი ხალხის ხელოვნებისა და ლიტერატურის მიღწევების დემონსტრაცია კომუნისტური პარტიის ლენინური ეროვნული პოლიტიკის განუხრელი განხორციელების ნაყოფია, დიდი ოქტომბრის ძლევაში დროშის ქვეშ ფორმით ეროვნული, შინაარსით სოციალისტური ქართული კულტურის აყვავებისა და გაფურჩქვნის კიდევ ერთი დადასტურებაა. საქართველოს ხელოვნება და ლიტერატურა, ისევე როგორც სხვა კავშირის ყველა ხალხების ლიტერატურა და ხელოვნება, ემსახურება კომუნისტური საზოგადოების აშენების დიად საქმეს.

დეკადის, აგრეთვე თბილისის თეატრების საგაჰტროლო გა-

მოსვლების, შემდეგ ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქში გამართული დისკუსიების მსვლელობაში მასპინძლები გულწრფელად აღნიშნავდნენ, რომ მათ შეუძლიათ ბევრი რამ ისწავლონ და გადაიღონ ჩვენგან, რომ თვითმყოფად ქართულ საბჭოთა ხელოვნებას მსოფლიო კულტურის საგანძურში საპატიო ადგილი უკავია. ჩვენი ხელოვნების მაღალ პროფესიულ დონეს მოწმობს აგრეთვე უცხოეთის ბევრი ქვეყნის პროგრესულ მოღვაწეთა გულწრფელი აღტაცება მისი მისამართით, ქართული ანსამბლების, ცალკეული შემსრულებლებისა და ჯგუფების ტრიუმფული მსვლელობა უცხოეთის მთელ რიგ ქვეყნებში.

არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ამ საერთო წარმატებათა ფონზე უფრო ნათლად იჩენს თავს სერაიოზული ნაკლოვანებები ქართული ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობაში, ხელოვნების ცალკეული დარგის პროპაგანდაში. ერთი რამ ფაქტია: ჩვენს პრესას ხელოვნების ზოგიერთი ნაწარმოები გადაქარბებით დაღებიდად შეუფასებია, ქება მიუძღვნა, მაგრამ მაყურებელს მისთვის ზოგჯერ ზურგი შეუქცევიდა. მართალია, ყოველ ნაწარმოებში კარგს, დაღებითა მზარი უნდა დაეუჭიროთ, წავახალისოთ, მაგრამ საჭიროა პრინციპულობა და ზომიერება, საჭიროა საგნებს თავიანთი სახელები დავარქვათ. ეს საჭიროა არა მარტო ობიექტურობისათვის, რაც პრესის მთავარი ნიშანთვისება უნდა იყოს, არამედ მისი ავტორიტეტისათვისაც. მკითხველი არ გვაპატიებს ცალმხრიობას, შერბილებულ ტონს რაღაც მოსაზრებათა გავო, იგი პირუთვნელობას, საქმიან, ღრმა ანალიზს მოითხოვს. სამწუხაროდ, ჩვენთან, თუმცა ერთეული, მაგრამ იყო ასეთი არასასიამოვნო შემთხვევა. მოვიყვან ერთგვარად შორეულ, მაგრამ მაინც დამახასიათებელ ერთ მაგალითს. ჩვენმა საოპერო თეატრმა დადგა ალექსანდრე შავერზაშვილის ოპერა „მარინე“, რომელსაც ბუკიას „არსენას“ ბელი ეწოდა. თუ „არსენას“ პრესამ მეტ-ნაკლებად ობიექტური შეფასება მისცა, სამაგიეროდ, „მარინეს“ არც ერთი გაზეთი არ გამომხატურებია, ხოლო ეურნალმა „საბჭოთა ხელოვნებამ“ იგი სხვა საკითხებთან დაკავშირებით მოიხსენია და შპს სპეციალური წერილი არ მიუძღვნა. ასეთი დუმილი, ვტიქრობ,

არაფრით იყო გაშართლებული. უკრნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ ასევე შოეკიდა საოპერო თეატრში „ბოგდან ხმელნიცკის“ დაღმას.

„არბენას“, ამ მხატვრულად სუსტი ოპერის, დაღმაში საგრძნობი ბრალი მიუძღვის, პირველ რიგში, კომპოზიტორთა კავშირს, რომელსაც იგი დეკადის წინ ხელაღებით ზოტბას ასხამდა, მოითხოვდა მის განხორციელებას. მიუხედავად ამისა, მთელი სიმძიმე საოპერო თეატრზე იქნა გადატანილი. კავშირში შექმნილი ვითარება ცნობილი იყო პრესის მუშაკებისათვის, მაგრამ სათანადო პრინციპულობა ვერ გამოიჩინეს და კომპოზიტორთა კავშირი ღირსეულად არ გააყრიტიკეს.

ეს ექსკუზა დაგვეჭარდა იმის აღსანიშნავად, რომ ხელოვნების არც ერთ მოვლენას ცალმხრივად ან ნაწილობრივ არ უნდა შევეხოთ, საჭიროა გავარკვეოთ მისი წარმომობის მიზეზები და დუმილით კი არ შევხვდეთ, არამედ, ჩვენი სიტყვა ვთქვათ.

გაზეთებს მხედველობიდან არ უნდა გამოორჩეთ ხელოვნების დარგში ესა თუ ის მოვლენა, ისინი დროულად და ობიექტურად უნდა ეხმარებოდნენ მკითხველებს ნაწარმოების აყარგვიანობის გარკვევაში.

როდესაც ვეცნობით ჩვენს გაზეთებს, შეიძლება ითქვას, რომ ზოგიერთ გაზეთს შერჩეული აქვს საკუთარი ფორმა, თავისებურად აწვდის მასალებს. „კომუნისტში“ და „ზარია ვოსტოკაში“ მრავალი წელიწადია სისტემატურად ჩნდება რუბრიკი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, ახალგაზრდული გაზეთები ყურადღებას აქცევენ მოვლენებს, რომლებიც, პირველ რიგში, ახალგაზრდობას ეხება. სადამოის გაზეთებში აღვილი ეთმობა ხელოვნების საკითხებს. „სახალხო განათლება“, „ლიტერატურული საქართველო“ ხშირად ბეჭდავენ რეცენზიებს. მამასადამე, არ შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების საკითხები გაზეთებში არ შექდება, ან უმნიშვნელო აღვილი ეთმობა მათ. ცხადია, ხელოვნების მუშაკებს ჩვენდამი თავიანთი პრეტენზიები აქვთ, ზოგჯერ სამართლიანიც, მაგრამ უყურადღებობას ვერ დაგვეწამებენ.

ყოველივე ეს საკითხის ერთიმხარეა, მაგრამ მეორეა კონ-

კრეტულად რას ვუძღვნიტ ჩვენს წერილებსა და ინფორმაცი-
ებს, რას ვუთმობთ ადგას და რა გვრჩება მხედველობიდან,
კულტურული ცხოვრების, რომელ მხარეს ვაშუქებთ და რა ამ-
ბები ჩაივლის ხოლმე შეუნიშნავად?

ჩვენი გაზეთების გულპოღგინე გაცნობა მოწმობს, რომ
საესებით სამართლიანად დიდ ყურადღებას ვუთმობთ ქართულ
თეატრებს, ქართულ კინოს. არ არის თითქმის არც ერთი დაღ-
გმა, რომელსაც პრესა არ გამოხმაურებოდეს. მაგრამ ბევრი
თეატრალური რეცენზიის საერთო ნაკლი სხვაში შეიანიშნება.
ეს არის, თუ შეიძლება ანე ითქვას, თეატრების ერთგვარი ნი-
ველირება, მათა სახის, ტრადიციის, ნიშან-თვისების მხედვე-
ლობიდან გამორჩენა. ცნობილია, რომ რუსთაველის თეატრი
განსხვავდება მარჯანიშვილის თეატრიანგან, ხოლო ორივე
გრიბოედოველთა კოლექტივისანგან: ვგულისხმობთ არა დაღ-
გმების ხაჩისხს, თეატრების ღირსებას, არამედ სწორედ სა-
ხეს, მე ვიტყვოდი, მხატვრულ ხელწერას. ჩვენს რეცენზიებში
ეს თავისებურება არ იგრძნობა, ვწერთ ერთნაირი სტალით,
ერთნაირი გეგმით, სულ ერთია, რომელ თეატრზეა ლაპარაკი.
ვფიქრობ, მაყურებელი უნდა გავარკვიოთ თეატრის ტრადი-
ციებში, მის სტილში, ფორმაში. ცხადია, ესეც რეცენზიის ამო-
ცანაა.

როდესაც ვეხებით თეატრების საარეპერტუარო პოლიტი-
კას, არ უნდა გამოგვრჩეს ერთი მეტად მნიშვნელოვანი გარე-
მოება. მხედველობაში გვაქვს ჩვენი თეატრების აღმზრდელო-
ბით-აქტიური როლი. რის შესახებ მოვეუთხოვობთ სცენი-
დან, ვას და როგორ ვაჩვენებთ, რა ინტერესები განსაზღვრავს
აღამიანთა ხასიათებს, რისთვის ვიბრძვით ჩვენი სპექტაკლე-
ბით — ამას, უპირველეს ყოვლიანა, განსაზღვრავს მწერლობა,
დრამატურგია. იმის გამო, რომ თანამედროვე თემაზე დაწერი-
ლი პიესების მხრივ დრამატურგიაში სახარბიელო მდგომარე-
ობა არა გვაქვს, თეატრები ხშირად იძულებული ხდებიან მი-
მართონ თარგმნილ, უცხოურ ნაწარმოებებს. და ამ დროს ზოგ-
ჯერ ნაკლებ მომთხროველობას, სიტხიზღეს იჩენენ.

ჩვენი ხელოვნება მოწოდებულაა შეურიგებელ ბრძოლას
აწარმოებდეს ბურჟუაზიული იდეოლოგიის წინააღმდეგ, გან-

საკუთრებით ჩვენი ახალგაზრდობის ნაწილში ბურჟუაზიული გაულენის შეღწევის წინააღმდეგ. ამ უღავო ღებულებას კულტურის ზოგიერთი მოღვაწე რატომღაც ივიწყებს და მაყურებელს, ჩვენს ახალგაზრდობას სთავაზობს უცხოური დრამატურგიის ისეთ პიესებს, როგორაც არის, მაგალითად, „ფილუმენო მარტურანო“, „მეექვსე სართული“, „ორნი საქანელაზე“, „ხელი ხიდიდან“, „კერპი“, „სასწაულმოქმედი“. მათში ბურჟუაზიული აზროვნების სინამდვილე ნაჩვენებია იდილიურ ფერებში, შეღავაზებულად, კლასობრივ წინააღმდეგობათა გარეშე. ცხადია, ჩვენს ახალგაზრდობას არ გამოუვლია ცხოვრებისა და ბრძოლის ის დიდი სკოლა, რომელიც წილად ხვდა უფროს თაობას. იგი არ იცნობს ბურჟუაზიული წყობილების საშინელებებსა და უბედურებას და ამ სპექტაკლებით არასწორი შეხედულება ექმნება წყეულ წარსულზე. ასევე ითქმის ზოგიერთი უცხოური კინოფილმის შესახებ. ჩვენი აზრით, პრესამ არასწორად აუარა გვერდი კინოფილმების „შესანიშნავი შვიდეულის“, „როკო და მისი ძმების“, „პარიზის საიდუმლოებანის“ მანკიერ შარებებს.

ამასთან დაკავშირებით გვსურს შევეხოთ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს — ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებას. იგი ნელი, ხანგრძლივი პროცესია და ყოველი მხატვრული შთაბეჭდილება უკვალოდ როდი რჩება ამ პროცესში. სწორედ ხელოვნება, პირველ რიგში, თეატრალური და კინოხელოვნება, წარმოადგენს, თუ შეიძლება. ითქვას, მნიშვნელოვან ძალას ჩვენი ხალხის, განსაკუთრებით ახალგაზრდობის, ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებაში.

შემთავებითა როდია, რომ ზოგიერთი უცხოური პიესისა და კინოფილმის ნახვის შემდეგ გაჩნდნენ საბჭოთა ახალგაზრდობის გარკვეულ ნაწილში ეგზეთიონდებული ტარზანები და გულმოყიდებული ქალიშვილები, რომლებმაც დაკარგეს ჩვე-

ნი. საბჭოური, კარგი ეთეტიკური გეშოვნება და გატაცებული არიან ყოველივე უცხოურათ.

საბჭოთა ახალგაზრდობის კარგი ეთეტიკური გეშოვნების ჩამოყალიბებაში დიდი როლი უნდა შეასრულონ კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებმა, რომლებიც ჩვენი პრესის მეტ ყურადღებას მოითხოვენ.

შონწავლე ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეში დიდი როლი აქიარიათ მოზარდ მყურებელთა თეატრებს. რესპუბლიკის პრესა კი უყურადღებობას იჩენს მოზარდ მყურებელთა თეატრების მიმართ. ზოგჯერ მთელი თეატრალური სეზონი ისე გაივლის, რომ გაზეთები მხოლოდ 10—15 სტრიქონით აღნიშნავენ ამ თეატრების რომელსამე ახალ დადგმას. ასევე ითქმის მუსიკალური კომედიის, სანიტარული კულტურის თეატრების შესახებაც.

ქართული საბჭოთა მწერლობის შედეგების თეატრში წარმოსახვა ყოველთვის იყო მნიშვნელოვანი. ამიტომ მისასალმებელია კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მიერ კ. ლორთქიფანიძის რომანის „კოლხეთის ციკრის“ სცენური აპეტყველება. ამ მხრივ გაზეთმა „კომუნისტმა“ დროულად გამოაქვეყნა თეატრმოცოდნის გ. ციციშვილის რეცენზია (20. IV. 1960 წ.), რომელშიც დაღებიტად შეფასდა თეატრის კოლექტივის საქმიანობა. იგი სამართლიანად არის აღიარებული საყურადღებო მოვლენად თანამედროვე ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში.

პრესაში დიდი გამოხმაურება ჰედა წილად შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლს, ტრაგედია-ლეგენდას „ბახტრიონს“. არ დაჩჩენილა არც ერთი გაზეთი თუ ყურნალი, რომელსაც დაღებიტად არ შეეფასებინა ეს წარმოღგენა. ამ სპექტაკლს მაღალი შეფასება მისცა კრიტიკოსმა ტ. ჩებოტარეცკაიამ გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ გამოქვეყნებულ მიმოხილვის სტატიამი (9. VII. 1960 წ.) მოსკოვში თეატრის გასტროლებთან დაკავშირებით. სხვატა შორის, ამ წერალში ავტორი მიმოხილავს აგრეთვე „ოიდიპოს მეფეს“, „ამბავს სიყვარულიას“, „იჩუტსკის იატორიას“, „როცა ასეთი სიყვარულიას“, მათაც ძირითადად დაღებიტად

ათასებს, მაგრამ ამავე დროს შენიშნავს, და ჩვენი აზრით, საე-
სებით სწორად: ახლის ძიებისას რუსთაველის თეატრი ხომ
არ ივიწყებაო მისთვის ყოველთვის დამაბასიოთებელ ძვირფას
ხელწერას, აღამიანთა შთამბეჭდავი ხასიათების, მათ მალაღ-
მინაწრათებათა გახსნის უნარს. სტატიის „თეატრი პოულობს,
ქარგავს, ეძებს...“ ტ. ჩებოტარევესკაია ოსტატურად, ღრმა ან-
ლიზით, ტაქტით აგრძნობინებს კოლექტივს, რომ თეატრალურ
ხელოვნებაში ძიება საჭიროა, მაგრამ იგი თვითმიზნად არ უნ-
და გადავაქციოთ. გვსურს რეცენზენტის აზრი გავაგრძელოთ
და სერიოზულად ეუწყვედუროთ ჩვენი თეატრების კოლექ-
ტივებს ისეთი სპექტაკლების დადგმა, როგორცაა „ქალების
აჯანყება“, „კერპი“, „წვიმის გამყიდველი“ და სხვ.

„თანამედროვე ტრაგედია“ (ავტორი რ. ებრალოძე) კეშმა-
რიტად უაღრესად ამადლევებელ და აქტუალურ თემს მიეძ-
ღვნა. ეს არის ბრძოლა მშვიდობისათვის, ატომური ომისაგან
კაცობრიობის გადასარჩენად. ამ სპექტაკლს რატომღაც თბი-
ლისის რამდენიმე გაზეთი გამოეხმაურა. შედარებით ობიექტუ-
რი შეფასებაა მოცემული „ლატერატურულ გაზეთში“ გამოქ-
ვეყნებულ ნ. ელიაშვილის რეცენზიაში (17. XI. 1961 წ.). სა-
დაც ძირითადად სწორად არის ხაზგასმული, რომ მშვიდობი-
სათვის ბრძოლის თემაზე სპექტაკლს შექმნისას დამდგმელმა
კოლექტივმა ყველაფერი გააკეთა, კეთილსინდისიერად იმუშა-
ვა, რეჟისორული გადაწყვეტისა და აქტიორული შესრულების
თვალსაზრისით სპექტაკლში ბევრი რამ უაღრესად საინტერე-
სოა, მაგრამ თეატრი განსაზღვრული და შებოქალი იყო პიესის
ჩარჩოებით. ცნობილმა თეატრალურმა მოღვაწემ ბ. როს-
ტოცკიმ რეცენზიაში „მნიშვნელოვანი თემიდან შორ დატან-
ციაზე“ გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ (14. XI. 1961 წ.)
ობიექტურად და საფუძვლიანად მიმოიხილა ავკარგი პიესისა,
სპექტაკლისა, რომელიც განზორციელდა მოსკოვის კ. სტანის-
ლავსკის დრამატულ თეატრში.

„ის ღრმა პესიმიზმი, — აღნიშნავს ბ. როსტოც-
კი, — რომელიც გამოსჭვივის ამ სცენური ნა-
წარმოებიდან, ამავე დროს განზოგადებუ-
ლი ხაზგასმულობით, მოწმობს იმას. რომ

მისი შემქმნელები აღმოჩნდნენ ძალზე შორეულ დისტანციაზე იმ მნიშვნელოვანი და კეთილშობილური თემიდან, მშვიდობისა და ხალხთა ბედნიერებისათვის ბრძოლის თემიდან, რომელიც ასე აღელვებს დღეს კაცობრიობას.

ვფიქრობთ, შემთხვევათობაზეა აგებული შ. რუსთაველის თეატრის კოლექტივის არჩევანი განხორციელებინა უილიამ გიბსონის პიესა „სასწაულმოქმედი“. გვჯერა, რომ პიესაში მოთხრობილი ამბავი ნამდვილია, რომ მისი ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის ელენის მანქანების შეუპოვარმა მეცადინეობამ და ნებისყოფამ დადებითი შედეგი გამოიღო. ყრუ-მუნჯი და უსინათლო ბავშვი შევდგომი გამოჩენილ მეცნიერად და დიდ ადამიანად აღიზარდა, მაგრამ იმემა კიათვა: ვის და რასთვის დასჯარდა პათოლოგიური ამბის წარმოსახვა საბჭოთა თეატრის სცენაზე, თუნდაც იგი სადიპლომო სპექტაკლს ხასიათს ატარებდეს? პათოლოგიური ამბავი ყოველთვის იყო არაესთეტიკური. ყველაფერი, რაც ცხოვრებაში ხდება, არ შეიძლება ხელოვნების საგანი გახდეს, მითუმეტეს, თუ ის პათოლოგიურია. სამწუხაროდ, ჩვენი პრესა ამ დადგმას სულ არ გამოხმაურებია.

პრეზის დადებითი და სამართლიანი შეფასება დაიმსახურეს შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის ისეთმა დადგმებმა, როგორაც არის გ. ნახუტრიშვილას „ფიროსმანი“, გ. ხუბაშვილის „ზღვის შვილები“, გ. მდივნის „ტერეზას დაბადების დღე“, ვ. კანდელაკის „ქართლის ჩირადნები“.

კ. მარჯანიშვილას სახელობის თეატრის წარმოდგენების უაღრესად პროფესიულ ანალიზთან გვაქვს საქმე რ. აფანასიევისა და ვ. სიმონიანის წერილში „ქართველ ოსტატთა თეატრი“, რომელიც გამოქვეყნებულია გაზეთ „სავეტსკაია კულტურაში“ (21. VII. 1962 წ.) მოსკოვში საგანტროლო გამოსვლების გამო. რეცენზიები დადებითად აფასებენ ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის კომედიას „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონა“, ევრიპიდეს „მედეას“, თანამედროვე ბერძენი დრამატურგის ნ. პერიალიანის პიესას „ბაფთიან გოგონას“.

მარჯანიშვილელთა ამ დადგმებს თავის ღრობე თბილისის პრესაც გამოეხმაურა და გამოეხმაურა დადებითად. თეატრის უდავო გამარჯვებულ უნდა იჩითვალა ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის დადგმა „მე ვხედავ მზეს“, რომლის შესახებ „კომუნისტმა“, „ზარია ვოსტოკაჲ“, „ახალგაზრდა კომუნისტმა“, „ლიტერატურულმა გაზეთმა“, „თბილისმა“, „ვეჩერნი ტბილისმა“ 1962—1963 წლებში დადებითი რეცენზიები გამოაქვეყნეს.

ჩვენი ჟურნალ-გაზეთები აგრეთვე დადებითად გამოეხმაურნენ მ. ბარათაშვილის „ჩემ ყვაელებს“ მარჯანიშვილელთა დადგმით, კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“, გ. აბაშიძის „მოგზაურობა სამ ღრობეში“ — გრძობედოველთა დადგმით და ა. შ. ვფაქრობთ, სწორად მოიქცა გაზეთი „თბილისი“, როცა გააკრიტიკა ლ. ზორინის „ფენბურთელების“ დადგმა მარჯანიშვილის თეატრში, თუქცა ერთ-ერთმა რესპუბლიკურმა გაზეთმა იგი დადებითად შეაფასა. სპექტაკლში მაცურებლისათვის მიმზიდველი თემის გარდა საინტერესო არაფერი იყო, თვითონ დრამატურგული მასალა ნედლი, მხატვრულად სუსტი აღმოჩნდა და მსახიობებიც კი ვერ დააინტერესა, ამჟამად იგრძნობოდა ინერტულობა სცენაზე.

ის გარეგნობა, რომ დღეისათვის ჩვენი თეატრების რეპერტუარი ვერ აკმაყოფილებს მაცურებლის გაზრდილ მოთხოვნილებებს, პრესის მუშაებს დიდ მოვალეობას აკისრებს. სამწუხაროდ, უკანასკნელ პერიოდში ჟურნალ-გაზეთები, ზოგიერთი გამონაკლისათ, რატომღაც არ იმადლებენ ზმას ამ არანორმალური მდგომარეობის გამოსასწორებლად.

ბოლო ხანებში თბილისის ოპერის თეატრმა განახორციელა ისეთი დადგმები, რომლებმაც საერთო მოწონება დაიმსახურეს არა მარტო ჩვენს რესპუბლიკაში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. ეს უპირველეს ყოვლისა ითქმის ა. მაჭავარიანის ბალეტ „ოტელოზე“, ო. თაქთაქიშვილის ოპერაზე „მინდია“, ს. ცინცაძის ბალეტ „დემონზე“, ბ. ასათიევის ოპერაზე „სემიონ კოტკო“ და ა. შ. ეს სათანადოდ აისახა პრესაში.

ზოგიერთი გაზეთი საგრძნობლად აგვიანებს თეატრალური

რეცენზიების გამოქვეყნებას, ანდა სავსებით ღუმლით უკლის გვერდს ამა თუ იმ ახალ დადგმას.

„ლიტერატურული საქართველო“ ძირითადად რეცენზიებს აქვეყნებს ქართველ დრამატურგთა წარმოდგენებზე, თუმცა მას არ შეუფასებია „ამბავი სიყვარულისა“. ასეთი ცალმხრივობა, ვფიქრობთ, სწორი არ არის. გაზეთმა მეტი ყურადღება უნდა დაუთმოს თეატრალურ ცხოვრებას.

სერიოზული საყვედური შეიძლება გამოითქვას ქართული ლიტერატურული ჟურნალის „მნათობის“ მიმართ. იგი სუსტად ეხმაურება თეატრალურ საკითხებს, არ ბეჭდავს რეცენზიებს თეატრალურ დადგმებზე. სწორედ ჟურნალებს აქვთ საშუალება ვრცლად განიხილონ ქართული დრამატურგიის განვითარების პრინციპული საკითხები და ეს მათ კიდევ უნდა გააკეთონ.

კინოსინთეზური ხელოვნებაა, მასში მონაწილეობს ხელოვნების თითქმის ყოველი დარგი. იგი ლიტერატურასთან, თეატრთან, მხატვრობასთან, მუსიკასთან ურღვევ კავშირში ვითარდება და მისი სრულყოფა წარმოუდგენელია ტექნიკური პროგრესის გარეშე. თუ შეიძლება ითქვას, კინო კოლექტიური ხელოვნებაა. მასში მონაწილე ყველა კომპონენტის მაღალი ხარისხი განსაზღვრავს ფილმის როგორც იდეურ, ისე მხატვრულ ღირსებას.

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ისეთმა სურათებმა, როგორც არის „მაგდანას ლურჯა“, „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“, „ოთარაანთ ქერივი“, „საბჭოთა საქართველო“, „ჭირიკინა“, „აბეზარა“, „საბუდარელი ჰაბუკა“, „ფატიმა“, „შეწყვეტილი სიმღერა“, „ოტელო“, „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, „მე, ბებია, ილიკა და ილარიონი“, „პალიასტაში“, „თეთრი ქარავანი“, „ხევისბერი გოჩა“ და სხვები, მრავალი მაყურებელი მიიზიდა. ამ ფილმებში საყოველთაო აღიარება დაიქანაურეს.

ჩვენს პრესაში სამართლიანად იქნა ძირითადად დადებითად შეფასებული ეს ფილმები, აგრეთვე „კეთილი ადამიანები“,

„ერთი ცის ქვეშ“, „მოდის მატარებელი“, „ცეროდენა რაინდები“, გააკრიტიკეს ისეთი ფილმები, როგორც არის „კარდაკარ“ „წარსული ზაფხული“, „პაპა გიგია“, „ალავერდობა“, „თეთრა ქალიშვილი“, „ზღვის ბილიკი“ და სხვები.

განსაკუთრებით ფართოდ და დადებითად გამოეხმაურა ჩვენი პრესა კინოფილმს „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს“ (სცენარის ავტორები ნ. დუმბაძე და თ. აბულაძე, რეჟისორი თ. აბულაძე). კრიტიკოსმა ლ. პოგოჩევამ კინოშიპრობლემაში „ქუმანური ფილმები“, რომელიც გაზეთ „პრავდაში“ გამოქვეყნდა (12. I. 1963 წ.), კარგი შეფასება მისცა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ამ ნაწარმოებს.

მაგრამ ჩვენს კინოსტუდიას, როგორც ეს აღინიშნა შემოქმედებითი ინტელიგენციის რესპუბლიკურ თანხიერებზე, ჯერ კიდევ აქვს სერაოზული ნაკლოვანებანი, განსაკუთრებით თანამედროვე თემაზე ახალი მკაფიო ფილმების გამოშვებაში, ფილმებისა, რომლებშიც მაღალმხატვრულად, მართლად იქნება ასახული ჩვენი მუშათა კლასის, კოლმეურნე გლეხობის, საბჭოთა ინტელიგენციის ცხოვრება. კინოსტუდიაში შეინიშნება გატაცება ისტორიული თემატიკით, კლასიკოსთა ეკრანიზებით. ამაში ბრალი მიუძღვით კინოსტუდიის ხელმძღვანელობას, მის სასცენარო განყოფილებას, აგრეთვე საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირს და მის კინოკომისიას. ამ ნაკლოვანების აღმოფხვრის საქმეში დიდი როლის შესრულება შეუძლია და უნდა შეასრულოს კინოკრიტიკამ, კინომცოდნეობამ.

ჩვენში კინოკრიტიკა და კინომცოდნეობა, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ ჩამორჩება. პრესაში გამოქვეყნებული კინორეცენზიების უბრალო გადათვალიერებაც კი დაგვარწმუნებს, თუ რამდენად არადაამაკმაყოფილებელი მდგომარეობაა ამ მხრივ.

საქმე ის არის, რომ კინორეცენზირებას ზოგჯერ ხელს ჰკიდებენ ისეთი ადამიანები, რომლებიც ცუდად ან სრულებით არ ერკვევიან კინოს თეორიის ელემენტარულ საკითხებში, სუსტი წარმოდგენა აქვთ კინოში რეჟისორის, ოპერატორის, მსახიობის, კომპოზიტორის, მხატვრის როლზე. მიუხედავად ამისა, ეს ავტორები რეცენზიებს მაინც აქვეყნებენ. ცნობილია, რომ კინო ყველაზე მასობრივი ხელოვნებაა, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს

იმას, რომ ყველას შეეძლოს მისი რეცენზირება. ამ საკითხში, ჩვენი აზრით, მართალი არიან კინემატოგრაფიის მუშაკები, როდესაც ისინი რეცენზენტთა არაკვალიფიციურობას უსაყვედურებენ პრესის მუშაკებს. ბევრ რეცენზიაში გარჩეული არ არის ფილმის ჟანრობრავი თავისებურება, მონტაჟი, ხმისა და მუსიკის ჩაწერის საკითხი. თითქმის ვერც ერთ რეცენზიაში ვერ შევხვდებით ხმის ოპერატორის შემოქმედების ანალიზს.

ზოგჯერ რეცენზენტს ფილმის თემატურ მნიშვნელობაზე მსჯელობა მექანიკურად გადააქვს მის მხატვრულობაზე. გამოდის, რომ თუ ფილმი თემატურად აქტუალურია, მაშინ იგი თითქოს ყველაფრით კარგია — რეჟისურაც მშვენიერია, მსახიობებიც შესანიშნავად თამაშობენ, გეზიბლავენ ფერები და მუსიკაც გვატკბობს. ამ ავტორებს ავიწყდებათ, რომ ნაწარმოებისათვის, ხელოვნების რომელ სახეობასაც უნდა ეკუთვნოდეს იგი, არ კმაჯა მართო მნიშვნელოვანი თემა. იგი არასოდეს არ იქნება სრულფასოვანი, თუ მხატვრულად და დრამატურგიულად უსუსურია, თუ მასში მსახიობთა გააზრებული, დრმა თამაში შეცვლილია უმიზნო მოძრაობით, ხოლო კინემატოგრაფიული გამომსახველობა — უბრალო ფოტოგრაფიით.

მაგალითისათვის დავასახელებთ კინოფილმს „მანანას“, რომელიც საბავშვო კინოკომედიის პრეტენზიით გამოვიდა ეკრანზე. როგორია მისი თემა? ბავშვის სწორად აღზრდა? ოჯახისა და სკოლის როლი ბავშვის აღზრდაში? საბჭოთა პიონერის მორალური სახე?.. ფილმში ეს არ არის გამოკვეთილი. თვითეული ამ თემათაგანი კინოხელოვნებისათვის მნიშვნელოვანი და საპატიოა. მაგრამ ფილმი მაყურებელმა არ მიიღო. ეს მოხდა იმიტომ, რომ იგი არც თემის დამუშავებით და არც მხატვრულობით არ დგას იმ მოთხოვნილებათა სიმაღლეზე, რომელსაც ჩვენი მაყურებელი უყენებს კინოხელოვნების ყოველ ნაწარმოებს, განსაკუთრებით თანამედროვე თემაზე. ზოგიერთ გაზეთში დაიბეჭდა რეცენზიები, რომლებშიც ავტორებმა მიზნად დაისახეს „აღმოეჩინათ“ ფილმში ის რაღაც „კარგი“, რომელიც მაყურებელმა „ვერ შენიშნა“. მათ მოინდომეს გაემართლებინათ ეს ნაწარმოები. მაგალითად, 1958 წლის 28 ნოემბერს „ლიტერატურულ გაზეთში“ „მანანაზე“ დაიბეჭდა რ. კობიძის რე-

ცენზია, რომელშიც იგი ცდილობდა „დაემტკიცებინა“, რომ ფილმის ავტორები სრულიადაც არ ისახავდნენ მიზნად შეექმნათ საბავშვო კინოკომედია. რეცენზენტი თუშცა პირდაპირ არ ასახელებდა, მაგრამ უპირისპირდებოდა „ახალგაზრდა კომუნისტში“, „პოლოდიოჟ გრუზიაში“ და „თბილისში“ დაბეჭდილ რეცენზებს და დაუსაბუთებლად ამტკიცებდა, რომ მათი ავტორები მართალი არ არიან, სწორად არ მიუდგნენ ფილმის განხილვას, ეს საბავშვო კი არაა, ჩვეულებრივია ნაწარმოებიაო. რეცენზენტი ბოლომდე ობიექტური რომ ყოფილიყო, უფრო მეტს ილაპარაკებდა თემის გადაწყვეტის ავ-კარგზე. მაშინ იმასაც შენიშნავდა, რომ საკითხი, რომელიც მან საკამათო გახადა, ფილმში მართლაც არ არის გადაჭრალი და ესეც ნაწარმოების ერთ-ერთი დიდი ნაკლია.

ეს საკითხი მეტი პრინციპულობითა და სიღრმით განიხილა რ. თვარაძემ გაზეთ „სახალხო განათლებაში“ (3. XII. 1958 წ.) დაბეჭდილ რეცენზიაში — „ვისთვის არის განკუთვნილი ეს ფილმი?“ მართალია, ავტორმა უფრო მეტი ილაპარაკა აღზრდის საკითხებსა და ფილმში მის გადაწყვეტაზე, ვიდრე ნაწარმოების კინემატოგრაფიულ ღირსებებზე, მაგრამ ვფიქრობთ. რეცენზია საკმაოდ პრინციპული და ობიექტური იყო.

გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ (13. XII. 1958 წ.) ამავე ფილმზე გამოქვეყნდა მარიჩანის რეცენზია სათაურით — „ეკრანზეა „მანანა“, ავტორი დაკმაყოფილდა რამდენიმე შენიშვნით და ფილმი, საერთოდ, დადებითად შეაფასა. იგი ასევე დადებითადაა შეფასებული გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებულ რეცენზიაშიც.

ჩვენი აზრით ხელოვნების არც ერთ ნაწარმოებს, მათ შორის კინოხელოვნების ნიმუშსაც, არ უნდა ვუწვევდეთ შეღავათს. თუ კინონაწარმოები სუსტია და ვერ აღწევს მიზანს, იგი უნდა შეფასდეს ისე, როგორც იმსახურებს.

ამასთან დაკავშირებით გვინდა შევეხოთ ქართული კინოხელოვნებისათვის მეტად მნიშვნელოვან საკითხს — კინოდრამატურგიას, კინოსცენარებს. ცნობილია, რომ სცენარი კინოფილმის საფუძველია. სცენარების მომზადების რაოდენობრივი მაჩვენებელი არ

უნდა იმოქმედოს კინოსცენარების თემატიკაზე, მის იდეურ-მხატვრულ დონეზე. როგორც ფაქტები მოწმობენ, კინოსცენარების ხარისხის საკითხში ყველაფერი რიგზე არ არის. იშვიათი როდია შემთხვევა, როცა წარმოებას გადაეცემა დაუშთაყრებელი, დაუმუშავებელი კინოსცენარი, რომელიც ჯერ კიდევ შესწორებასა და გადაკეთებას მოითხოვს. ხშირად ეს შესწორება და გადაკეთება ხდება გადაღების პროცესში, რაც, ბუნებრივია, იწვევს კინოსურათების გამოშვების ვეგმების დარღვევას, ზოგჯერ კი დამდგმელი კოლექტივის შემოქმედებით მარცხს.

გავიხსენოთ ქართული ფილმი „ორი ოჯახი“. შეიძლება რითიმე გაამართლოთ ეს ჰრიმბიტული სურათი, რომელიც ყოველად უსახურად მოგვიტხრობდა ყბაღაღებული „სამკუთხედის“ ჩარჩოში მომწყვდეულ ადამიანთა უღბლო ოჯახურ ცხოვრებაზე? ჩვენ სრულიადაც არა ვართ ოჯახური, ყოფითი ხასიშის ფილმების წინააღმდეგი, რომლებიც მოგვიტხრობენ ამაღლებულ სიყვარულზე, მეგობრობაზე, გამტანობაზე. მაგრამ შეუწყნარებელია, როცა ოჯახის, მორალის საკითხები გადაწყვეტილია ზედაპირულად, მუშჩანურად, ვიწროდ, ცხოვრების სუნთქვისაჟან მოწყვეტით. ამ ფილმის წარუმატებლობა სავსებით კანონზომიერი იყო. იგი გამომდინარეობდა მისი მხატვრული უსუსურობიდან, დრამატურგიისა და რეჟისურის პრიმიტიულობიდან. მაყურებელმა მას ზურგი შეაქცია და მართებულადაც. მაგრამ რამდენად მართალი იყო ჩვენი პრესა, როცა ფილმს დუმილით შეხვდა? ეს პირველი შემთხვევა არ არის, როცა ჩვენი გაზეთები იდეურ-მხატვრულად სუსტი ფილმის შეფასების ნაცვლად ასეთ მეთოდს მიმართავენ. მართალია, დუმილიც კრიტიკის ერთ-ერთი ფორმაა, მაგრამ ჩვენ იგი არ გამოგვადგება. მაყურებელი, მკითხველი მოელის ყოველი ახალი ფილმის მართალ, ობიექტურ შეფასებას.

„ორი ოჯახის“ შესახებ რეცენზია დაიბეჟდა მხოლოდ გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ (24. II. 1959 წ.). ამირან აბშილავა რეცენზიაში — „მეგობრული შენიშვნები“, წერს: „დამდგმელი ჯგუფის მრავალ წევრთან და შემსრულებლებთან მრავალწლო-

ვანი თანამშრომლობა და მეგობრობა გვაკავშირებს. ამიტომ ამ შენიშვნებში განსაკუთრებით მინდა უშუალო და მეგობრულად პირდაპირი ვიყო“. ამ დიდ რევერანსებს შემდეგ მოსდევს მეტად პატარა შენიშვნები.

თავის დროზე მრავალი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია ფილმ „მამლუქის“ გამოსვლამ. ერთნი უკიჟინებდნენ სურათის ავტორს—ფილმის ლიტერატურულ პირველწყაროში მრავალი გაუმართლებელი ცვლილება შეგიტანიაო, მეორენი — სუსტ მხატვრულ დამუშავებას და ა. შ.

„მამლუქზე“ ერთ-ერთი პირველი რეცენზია გამოქვეყნდა გაზეთ „კომუნისტში“ (4. I. 1959 წ.). ბ. თათარიშვილმა, ჩვენი აზრით, გააყეთა სწორი შენიშვნები. რომლებიც ძირითადად ფილმის ლიტერატურულ პირველწყაროს შეეხებოდა. გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ (11. I. 1959 წ.) „მამლუქზე“ დაიბეჭდა პროფესორ ალ. ბარამიძის რეცენზია — „ისტორიულად სწორი, მხატვრულად მართალი“. ეს რეცენზია, ჩვენი აზრით, არ იძლევა ფილმის მართებულ შეფასებას. გაზეთმა „თბილისმა“ (12. I. 1959 წ.) ამ ფილმზე უარყოფითი ხასიათის რეცენზია დაბეჭდა, მაგრამ, სამაგიეროდ, ვერ მოახერხა „ფატიმანზე“ რეცენზიის გამოქვეყნება. „ფატიმას“ შესახებ დადებითი რეცენზიებით გამოვიდნენ სერჯი ჭილაია „ლიტერატურულ გაზეთში“ (12. IX. 1958 წ.), ბესო ჟღენტი „ზარია ვოსტოკაში“ (21. IX. 1958 წ.), შ. აფხაიძე „კომუნისტში“ (3. X. 1958 წ.). გიორგი ნატროშვილი „ვეჩერნი ტბილში“, ნ. კოჭლაშვილი ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№ 1. 1959 წ.).

არაიშვიათად რეცენზიებს აქვთ ერთი საერთო ნაკლი — ეს არის ანალიზის უქონლობა, ზედაპირულობა. ერთი შეხედვით, ფილმს არ გააჩნია რაიმე თვალშისაცემი ნაკლოვანება, მასში თითქოს ყველაფერი რიგზეა. ასევეა მასზე დაწერილ რეცენზიაშიც. თითქოს ყველაფერზეა ლაპარაკი — რეჟისურაზე, შემსრულებლებზე, მუსიკასა და მხატვრობაზე. მაგრამ საკმარისია უფრო ღრმად ჩაუვკვირდეთ ფილმს და რეცენზიასაც, რომ არა ერთ ნაკლს აღმოვაჩინოთ.

ასე მოუვიდათ გაზეთებს. როდესაც იხილავდნენ ფილმს „მაიაკოვსკი იწყებოდა ასე...“

გაზეთ „თბილისში“ (5. XI. 1958 წ.) გამოქვეყნებულ რე-

ცენზიაში თუმცა აქა-იქ გაკეთებული იყო რამდენიმე შენიშვნა. მაგრამ არ ჩანდა რაში არ ეთანხმებოდა ავტორი ფილმის შემქმნელებს, რა ნაკლი აქვს ნაწარმოებს, რამაც იგი საშუალო დონემდე ჩამოაქვეითა. პრინციპულ საკითხებზე ასეთი გვერდის ავლით ვერავითარ სამსახურს ვერ გავუწევთ ვერც ფილმის ავტორებს და ვერც მკითხველებს.

გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ (31. X. 1958 წ.) გამოქვეყნდა გრიგოლ ჩიქოვანის, ხოლო გაზეთ „კომუნისტში“ (4. II. 1959 წ.) მოგვიანებით დაიბეჭდა ტარიელ კვანცილაშვილის რეცენზიები. რეცენზენტებს უფრო მეტი რომ ეთქვათ კინონაწარმოების მხატვრობაზე, ბიოგრაფიული ფილმის სპეციფიკურობაზე, დახმარებას გაუწევდნენ მკითხველებსაც და სურათის შემქმნელებსაც.

ჩვენი დედაქალაქის გაზეთებიდან კინოფილმ „ნინოს“ გამოეხმაურნენ მხოლოდ „ვეჩერნი ტბილისი“ და „ზარია ვოსტოკა“. გაზეთი „ვეჩერნი ტბილისი“ თუმცა ძალზე მკაცრად მიუდგა კინოფილმის შეფასებას, მაგრამ „ზარია ვოსტოკამ“ ს. დოლიძის რეცენზიაში („წარმატება ექვს გარეშეა“, 28. VI. 1959 წ.) უმართებულოდ გააკრიტიკა საღამოს გაზეთში გამოქვეყნებული სამართლიანი შენიშვნები და კინოსურათი შემოქმედებითი კოლექტივის წარმატებად აღიარა. სამწუხაროდ, ეს შეფასება არ ასახავდა ფაქტიურ მდგომარეობას.

საზოგადოებრიობამ, ცენტრალურმა პრესამ კინოსურათი „ნინო“ ცუდი ფილმების ნიმუშად აღიარა, ხოლო „პრავდამ“ (6. XII. 1959) მას თავისი ხასიათით მეშინური უწოდა. მოქმედ გმირთა სულიერი სამყაროს გახსნის ნაცვლად, ამბის მხოლოდ სქემატურ ჩანაწერთან გვაქვს საქმე, პერსონაჟები მანეკენებს უფრო გვაგონებენ, ვიდრე ცოცხალ არსებებს. სწორედ ამიტომ ისეთმა ნიჟიერმა მსახიობებმაც კი, როგორც არიან მ. ჩახავა და გ. კოსტავა, ყალბი, ხელოვნურად შეკოწიწებული სცენარის გამო ვერ შექმნეს ამაღლებელი და დამაჯერებელი სახეები. ეს ფილმი მკაფიო მაგალითია იმისა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კინოხელოვნებაში სრულფასოვან სცენარს, პირველწყაროს, თუ რა ზიანი მოაქვს ნამდვილი ხელოვნებისათვის დრამისმკეთებლურ საქმოსნობას.

სცენარების ნაწილი კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ აგებული იყო ვიწროდ გაგებულ შაბლონურ სიუჟეტზე, უფერულად დამუშავებულ საყოფაცხოვრებო თემებზე. საბჭოთა ადამიანების შრომა, მათი საზოგადოებრივი საქმიანობა მოცემული იყო ან ჩრდილში, ანდა ილუსტრაციულად, მშრალად.

ასეთი ხასიათისაა კინოფილმი „სხვისი შვილები“ (სცენარის ავტორი რ. ჭაფარიძე და თ. აბულაძე, რეჟისორი თ. აბულაძე), რომელიც შეიქმნა გაზეთ „კომსომოლსკაია პრავდაში“ გამოქვეყნებული ნ. ალექსანდროვის ნარკვევის მოტივების მიხედვით. რესპუბლიკის პრესა ამ ფილმს ძირითადად დადებითად გამოეხმაურა, ხოლო გაზეთმა „სოვეტსკაია კულტურამ“ ტ. ივანოვას რეცენზიაში (6. VI. 1959), ვფიქრობთ, სავსებით ობიექტური შეფასება მისცა, როდესაც აღნიშნა, რომ ფილმი მოკლებულია დროისა და ადგილის კონკრეტულობას, მასში ვერ არის ხაზგასმული საბჭოთა ადამიანების თვისებები.

როდესაც ლაპარაკია ამა თუ იმ მოთხრობის, ნარკვევის ანდა სხვა ლიტერატურულ წყაროს კინოში ასახვის შესახებ, არ უნდა დავივიწყოთ ის, თუ რამდენად კინემატოგრაფიულია ესა თუ ის მასალა, ხომარ დაკარგავს სცენარი კინოს მდიდარ გამომსახველობით საშუალებათა გამოყენების შემდეგ კინემატოგრაფიულობას. ამაზე გვსურს გავერით ლაპარაკი ჩამოვაგდოთ იმიტომ, რომ ზოგიერთი შემოქმედებითი მუშაობა აზრით, ყოველი სრულყოფილი ლიტერატურული მასალა შეიძლება კინოშიც ადვილად გასცენიერდეს. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ეს ყოველთვის მართებული არ არის. მხედველობაში გვაქვს კინოფილმი „სად არის შენი ბედნიერება, მზია?“, რომელიც შექმნილია მწერალ გ. ჩიქოვანის სწორად გააზრებული და დამაჭერებელი მოთხრობის მიხედვით. ფილმში დამდგმელმა რეჟისორმა (კ. პიპინაშვილი) ისეთი ეპიზოდები ჩართო, რომ სწორათი ყალბად გამოიყურება და მაყურებელმა მას სამართლიანად აქცია ზურგი. გაზეთმა „კომუნისტმა“ სავსებით მართებულად გააკრიტიკა ამის გამო ფილმი (1. III. 1960 წ.). ასევე ითქმის კინოფილმის „მაია წყნეთლის“ შესა-

ხებ, რომელიც პირველად თეატრში დაიდგა და დამაკმაყოფილებელი შთაბეჭდილება დარტოვა, ხოლო კინოში, თუ შეიძლება ითქვას, უფერული გამოვიდა (სცენარი ვ. კანდელაკის, რეჟისორი რ. ჩხეიძე). ფილმის ძალზე მკაცრი, თუმცა ობიექტური შეფასება მოგვცეს პროფესორმა დ. გვრიტიშვილმა გაზეთ „კომუნისტში“ (30. V. 1959), კინოკრიტიკოსმა ა. ბაიგუშევმა გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ (15. III. 1960).

კინოფილმი „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“ (სცენარის ავტორები ს. დოლიძე, ე. აგრანოვიჩი, დამდგმელი-რეჟისორი ს. დოლიძე), მიუხედავად ზოგიერთი ნაკლოვანებისა, პრესამ ძირითადად დადებითად შეაფასა, განსაკუთრებით მოხუცი ფოსტალიონის გიორგის შემსრულებელი — სერგო ზაქარიაძე. შემთხვევითი როლია, რომ მესამე საკავშირო კინოფესტივალზე მამაკაცთა როლების საუკეთესო შესრულებისათვის ს. ზაქარიაძემ პირველი პრემია დაიმსახურა.

ფილმის სავსებით ობიექტური შეფასება მოგვცა ნ. ბაშინჯალიანმა გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ (11. VIII. 1960 წ.). ანალოგიურ შეფასებას მეტ-ნაკლებად იძლეოდა რესპუბლიკის პრესაც. მიუხედავად იმისა, რომ სურათში ბევრი საკითხი გადაუწყვეტელი დარჩა, იგი გვინერგავს სიყვარულსა და პატივისცემას უბრალო პროფესიის ადამიანებისადმი, ფოსტალიონისადმი — ჩვენი კეთილი მეგობრისადმი. ეს აზრი უდავოდ მოჰყვება მაყურებელს ამ ფილმის ნახვის შემდეგ.

მორალურ-ეთიკურ პრობლემას ეხებოდა აგრეთვე კინოფილმი „განძი“ (სცენარის ავტორი დ. შენგელაია, რეჟისორი რ. ჩხეიძე). ფილმი მოგვითხრობს, თუ როგორ გარდაქმნის ჩვენი ცხოვრება ადამიანის შეგნებას, როგორ განტვირთავს იგი მას ძველი, კერძომესაკუთრული ფსიქოლოგიის გადმონაშთებისაგან. კოლმეურნე საულიას მაგალითზე ფილმის შემქმნელები ცდილობდნენ ეჩვენებინათ, თუ როგორ დასძლია მან ცთუნება გამოყენებინა ნაპოვნი განძი პირადი უშრომელი გამდიდრებისათვის, როგორ იმარჯვებს ჩვენი დროის ადამიანის შეგნებაში ახალი ძველზე. სამწუხაროდ, მოლოდინი არ გამართლდა. ამაზე მართებულად ითქვა „კომუნისტში“ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში (31. V. 1961 წ.) „ამბავი ოქროსა და სულის განძი-

სა“, აგრეთვე ტ. კნიაზევსკაიას რეცენზიაში, რომელიც დაიბეჭდა გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ (30. XI. 1961 წ.).

ფილმი „ენგურის ნაპირებზე“ (სცენარის ავტორი ა. ვიტენ-ზონი, რეჟისორი დ. რონდელი) მოგვითხრობს სვანეთის ტყის-მკრელების ცხოვრებაზე, უმდიდრესი ტყეების დაცვის სასიცოცხლო მნიშვნელობაზე და წამოჭრის მოვალეობის, მეგობრობისა და ნამდვილი სიყვარულის მორალურ-ეთიკურ პრობლემებს. გაზეთმა „თბილისმა“ საქართველოს სსრ დამსახურებული მასწავლებლის ნ. ძიძიგურის წერილით „ქარგი ფილმი“ (7. VII. 1961 წ.) სურათი დადებითად შეაფასა და აღნიშნა; ფილმი დიდი აღმზრდელობითი მნიშვნელობისაა და იგი ახალგაზრდებმა უნდა ნახონო. ეს, რასაკვირველია, მცდარი შეხედულება იყო. ფილმის ძირითადი მანკიერება მდგომარეობს სცენარის სისუსტეში, რაც თავის დროზე „ლიტერატურული გაზეთის“ მეშვეობით აგრძნობინა კინოსტუდიის ხელმძღვანელობას მწერალმა რ. ჯაფარიძემ, მაგრამ ამოდ. სავსებით სწორი შეფასება მისცა ფილმს გაზეთმა „კომუნისტმა“ ვ. კიკნაძის წერილში „ეგზოტიკის საფარქვეშ“ (13. X. 1961 წ.); რომელშიც სამართლიანად იყო გაკრიტიკებული გაზეთ „თბილისში“ გამოქვეყნებული რეცენზია.

უკანასკნელ წლებში ჩვენი მაყურებელი განებივრებული როდია კინოკომედიების ნახვით. ამიტომ ბუნებრივია ის დიდი ინტერესი, რომელსაც ეკრანზე ყოველი ახალი კინოკომედიის გამოჩენა იწვევს. ამ მხრივ ვერც კანოსტულია „ქართული ფილმი“ დაიკვეხნის წარმატებებით. ერთ-ერთი ასეთი კინოკომედიაა „უდიპლომო სასიძო“ (სცენარის ავტორები რ. ებრალიძე, ო. რაზმაძე, ლ. ხოტივარი, რეჟისორ-დამდგმელი ლ. ხოტივარი), რომელიც უაზრო სიტუაციებისა და კოლიზიების ხელოვნურ გროვას წარმოადგენს. ამდენად ჩვენ მიგვაჩნია, რომ გაზეთ „ვეჩერნი ტბილისის“ რედაქცია სავსებით სწორად მოიქცა. როდესაც ტ. გიორგაძის რეცენზიაში „არა იმ ტალღებზე“ სრულიად დასაბუთებულად და დამაჯერებლად გააკრიტიკა ეს ფილმი (21. XI. 1961 წ.). სამწუხაროდ, გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ (12. XI. 1961 წ.) დასტამბული რეცენზიის ავტორი აქებდა კი-

ნოფილმს და მისი „წარმატების“ არგუმენტად მოჰყავდა ის, რომ ფილმს მესამე კვირაა ეკრანებზე უჩვენებენო.

უკანასკნელ დრომდე კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ყველაფერი რიგზე ვერ იყო. სწორედ ამიტომ საქართველოს მხატვრული ინტელიგენციის რესპუბლიკურ თათბირებზე სტუდიის საქმიანობა მკაცრად, მაგრამ სამართლიანად იყო გაკრიტიკებული. იდეურად და მხატვრულად ისეთმა სუსტმა კინოფილმებმა, როგორც არის „ზღვის ბილიკი“ (სცენარი ა. სალუქვაძისა, რეჟისორი რ. ჩხეიძე), „თეთრი ქალიშვილი“ (სცენარი ო. იოსელიანის, რეჟისორი ლ. გორდელაძე), ფართო საზოგადოებრიობის, ჩვენი პრესის სერიოზული საყვედური და შეშფოთება გამოიწვია. ზოგიერთი კინომუშაკი მოსწყდა ცხოვრებას და შეეცადა ცრუნოვანობის ნიშნით შემოეპარებინა ჩვენს სინამდვილეში ფორმალისმისა და აბსტრაქციონიზმის რეციდივები (კინოფილმი „აპრილი“, სცენარის ავტორი ვ. ახვლედიანი, რეჟისორი ო. იოსელიანი, კინოფილმი „ერთხელ“, სცენარის ავტორი გ. კვერენჩილაძე, რეჟისორი რ. ესაძე). ამის გამო სრულიად შეწყდა კინოფილმების „ვარსკვლავთცენა“ (სცენარის ავტორი ო. იოსელიანი, რეჟისორი ო. აბესაძე) და „სამნი ნაპირზე“ (სცენარის ავტორი მ. სარალიძე, რეჟისორი გ. წულაძე) გადაღება.

მხოლოდ სრული უპრინციპობით შეიძლება აიხსნას ის ფაქტი, რომ კინოსტუდიის მხატვრულმა საბჭომ იდეურად მანკიერი ფილმის „აპრილის“ განხილვისას გამოიჩინა ლიბერალობა და იგი სავსებით დაუსაბუთებლად დადებითად შეაფასა.

ჩვენი კინოსტუდიის კოლექტივი სერიოზულ დასკვნებს აკეთებს მის მიმართ გამოთქმული კრიტიკიდან. ამის ნათელი დადასტურებაა ფილმები: „პალიატომი“, „თეთრი ქარავანი“, „ხევისბერა გოჩა“, „ქარისკაცის შამა“, რომლებიც, მიუხედავად ზოგიერთი ნაკლოვანებისა, ქართული საბჭოთა რეალისტური კინოხელოვნების დადებითი ნიმუშებია.

ყურნალში, მით უმეტეს სპეციალურ ყურნალში გამოქვეყნებულ რეცენზიასა თუ წერილს მკითხველი ბევრად უფრო დიდ მოთხოვნილებებს უყენებს. ეს გასაგებიც არის. გაზეთში გამოქვეყნებული რეცენზიების ავტორები ერთგვარად შეზღუ-

დულები არიან როგორც ფართობით, ისე დროითაც, რადგან ყოველდღიურ გაზეთს არ შეუძლია დიდხანს ლოდინი, იგი სწრაფად, ოპერატიულად უნდა ეხმარებოდეს ხელოვნების ყოველი ახალი ნაწარმოების გამოჩენას. უურნალში ავტორს მეტი საშუალება აქვს. ამით სრულიადაც არ გვინდა ვთქვათ, თითქოს საგაზეთო რეცენზიების ავტორებს ნაკლები კვალიფიციურობა ესაჭიროებოდეთ.

უურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ მრავალი წერილი და რეცენზია გამოქვეყნდა თეატრალური დადგმების და კინოფილმის შესახებ. თუ გადავხედავთ უურნალის ნომრებს. უთუოდ შევნიშნავთ, რომ მასში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა თეატრებს, იმ მნიშვნელოვან მოვლენებს, რაც დღეს საქართველოს სხვადასხვა ქალაქის თეატრალურ ცხოვრებაში ხდება.

განსაკუთრებით აღნიშვნის ღირსია ნ. გურაბანიძის ვრცელი რეცენზია „ქართული ტრაგედია“ (№ 12—1960), რომელიც ეხება რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ დადგმას — „ბახტრიონს“. ავტორი კვალიფიციურად და საქმის კარგი ცოდნით აცნობს მკითხველებს სპექტაკლის ღირსებას. ასევე ღრმა ანალიზი აქვს გაკეთებული რეჟისორ დ. ალექსიძის და მხატვარ ფ. ლაპიაშვილის ორიგინალურ ნამუშევრებს. რეცენზიაში გახსნილია ამ შემოქმედთა ძიება, თავისებურებანი, მოცემულია მსახიობების მიერ როლების გააზრებისა და შესრულების საფუძვლიანი ანალიზი.

კარგი რეცენზიაა ო. სეფიაშვილის „თაობა და მისი ბედი“ (1961 წ. № 10), რომელიც „კეთილ ადამიანებს“ შეეხება. რეცენზენტი საფუძვლიანად იხილავს კინოფილმს, აღნიშნავს წარმატებისა და ზოგიერთი ნაკლის ძირითად მიზეზებს.

კინოფილმ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ დამაჯერებელი ანალიზია მოცემული კრიტიკოს გ. ხუბაშვილის წერილში და ვრცელ ანოტაციაში „რა ითქვა ფილმზე“ (№ 6—1963 წ.).

ერთ დროს „საბჭოთა ხელოვნება“ აქვეყნებდა კარგ წერილებს რუბრიკით — „მსახიობები ახალ როლებში“. თვითველ მათგანში განხილული და შეფასებული იყო ამა თუ იმ მსახიობის მიერ სცენაზე შექმნილი ახალი სახე. მაგალითად, მკითხველებს დაამახსოვრლათ კვალიფიციურად დაწერილი წერილი

„სერგო ზაქარიასე — ოდიშოს მეფე“. მაგრამ რატომღაც ამ ბოლო ხანას ასეთი ხასიათის მასალები იშვიათად გვხვდება. ასევე იშვიათად გვხვდება ცალკე წერილები ახალი დაღვების რეჟისორული გადაწყვეტას, მხატვრულ-დეკორაციული ან მუსიკალური გაფორმების შესახებ.

ეურნალს უნდა ვუსაყვედუროთ კიდევ ერთი რამ. მასში ნაკლებად ქვეყნდება პრობლემატური ხასიათის წერილები ქართული საბჭოთა თეატრის, კინოხელოვნების, ხელოვნების სხვა დარგების განვითარების საკითხებზე, განსაკუთრებით თანამედროვეობის ამსახველი ნაწარმოებების ავ-კარგზე.

მინდა მოკლედ შევეხო დოკუმენტური ფილმების რეცენზირებას. დოკუმენტური ფილმი ხომ ჩვენი ცხოვრების საუკეთესო ამსახველია. საქართველოს საკმაოდ განვითარებული დოკუმენტური კინოხელოვნება აქვს. ამ ენარის ქართულ ფილმებს არა ერთი გამარჯვება ხვდათ წილად როგორც საბჭოთა, ისე საზღვარგარეთის ეკრანებზე, განსაკუთრებით გ. ასათიანის ფილმებს. თბილისში კარგა ხანია მოღვაწეობს ქრონიკალურ-დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდია, რომელიც ყოველწლიურად ათობით კინონარკვევსა და ეურნალს უშვებს. მის მუშაობას ხელი უნდა შეუწყოს ჩვენმა პრესამაც. საჭიროა დავძლიოთ ისეთი მდგომარეობა, როცა დოკუმენტური კინოხელოვნების ნაწარმოებებს იხილავენ მხოლოდ მათი თემატური აქტუალობისა და „დოკუმენტური სიზუსტის“ მიხედვით და ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ მათ მხატვრულ ღირსებებს. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ დოკუმენტური კინო არის „სახოვანი პუბლიცისტიკა“, იგი, როგორც ხელოვნების ყოველი დარგი, გველაპარაკება მხატვრული სახეების საშუალებით. ამიტომ მისი განხილვისას ყურადღება უნდა მიექცეს ფილმის მხატვრულობას, იმას, თუ რამდენად ოსტატურად არის მასში გამოყენებული მრავალფეროვანი კინემატოგრაფიული გამომსახველობითი საშუალებანი.

ქართულმა სახვითმა ხელოვნებამ უკანასკ-

ნელ პერიოდში საგრძნობ წარმატებებს მიაღწია. ჩვენი ხელოვნება სამართლიანად ამაყობს ქართველი მხატვრებით, მოქანდაკეებით, მაგრამ სახვითი ხელოვნების შესახებ წერილებს პრესაში იშვიათად ვხვდებით. მხატვრებზე, მოქანდაკეებზე უფრო ხშირად ვაქვეყნებთ და ისიც ინფორმაციული ხასიათის მასალებს საიუბილეო თარიღებთან, გამოფენებთან დაკავშირებით.

როდესაც ვლაპარაკობთ სახვითი ხელოვნების წარმატებებზე, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ის არასწორი მიდრეკილება, რომელმაც უკანასკნელ ხანს თავი იჩინა ახალგაზრდა მხატვრების ერთი ნაწილის შემოქმედებაში. მხედველობაში გვაქვს დასავლეთევროპული მოდერნისტული ხელოვნების ელემენტების ერთგვარი გამოვლინება ზოგიერთი ახალგაზრდა მხატვრის ნამუშევრებში, აგრეთვე ჩვენი პრესის, განსაკუთრებით ცალკეული ჟურნალების მხატვრულ გაფორმებაში. ბოლო დროს ეს აღარ შეიმჩნევა, რაც კარგის მომასწავებელია, მაგრამ პრესის მუშაკებისაგან ამ მხრივ სიფხიზლე ყოველთვის იყო და არის საჭირო.

რამდენიმე სიტყვით შევეხებით ჩვენს ესტრადას. როგორც ცნობილია, იდეოლოგიური მუშაკების რესპუბლიკურ თათბირებზე იგი მკაცრად იქნა გაკრიტიკებული სუსტი რეპერტუარისათვის. ჩვენი ესტრადიდან ჯერ კიდევ განსმის მოძველებული, ზოგჯერ უხამსი, აქტუალობს მოკლებული სიმღერები, სკეტჩები, ფელეტონები. არა ერთხელ გამოსულა ჩვენი პრესა ქართული ესტრადის ჩამორჩენის საკითხებზე, მდგომარეობის გაუმჯობესება კი ნაკლებად იგრძნობა. როგორც ჩანს, ჩვენი გაზეთები თანმიმდევრობას არ იჩენენ, მარტო ფაქტების აღნიშვნით კმაყოფილდებიან, ხოლო საქართველოს ფილარმონია ნაკლებად ზრუნავს საესტრადო რეპერტუარის ხარისხის გაუმჯობესებისათვის.

პარტია მუდამ დაუ უურადლებას უთმობდა და უთმობს მხატვრული თვითმოქმედების განვითარებას. დიდია მისი მნიშვნელობა მშრომელთა ესთეტიკური აღზრდის კეთილშობილურ საქმეში. ამის ერთი მკაფიო მაგალითია სახალხო თეატრების შექმნა. მისასალმებელია გაზეთების „კომუნისტისა“

და „ზარია ვოსტოკას“ გამოსვლები ვრცელი წერილებით, რომლებიც ეხებოდა სახალხო თეატრების საჭიროებასა და მომავალს.

როგორც ფაქტები მოწმობენ, ზოგან მხატვრული თვით-მოქმედება არასწორი გზით მიემართება. მხედველობაში გვაქვს უცხოურით გატაცება და ჯაზომანია. თვალში გვეცმათ წარმოუდგენელი დისპროპორცია, ერთი მხრივ, ქართულ, საბჭოთა, ხოლო, მეორე მხრივ, უცხოურ სიმღერებს შორის ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ. მხატვრული თვითმოქმედებიდან თანდათან იღვევება ჩვენი ეროვნული საკრავები, ქართული მელოდიები. ის ამბავი, რომ ჩვენს ახალგაზრდობას უყვარს მსუბუქი მუსიკა, სულაც არ ნიშნავს, შენი უარყო და სხვისი, ხშირ შემთხვევაში, სრულიად მიუღებელი დანერგო საშუაბაროდ, ჩვენი პრესა არ უწყევს წინააღმდეგობას ასეთ გამოვლინებას, თუ სწერს ამგვარ კონცერტებზე, ყურადღებას არ ამახვილებს რეპერტუარზე, მის ხარისხზე.

ჩვენს მხატვრულ წრეებში მომრავლდნენ თვითმოქმედი კომპოზიტორები, რასაც შეიძლება მივესალმოდ, მათი ნაწარმოებები რომ ქართულ კილოკავებს, ქართულ სასიმღერო ინტონაცებს ემყარებოდეს. მათს სიმღერებში არაიშვიათად მხოლოდ სიტყვებია ქართული, მუსიკა კი მთლიანად უცხოური ესტრადის გავლენას განიცდის. ეს საყვედური, პირველ რიგში, უნდა გამოეთქვას კომპოზიტორთა კავშირისა და ხალხური შემოქმედების სახლის მისამართით. ჩვენს გაზეთებს მეტად კეთილშობილური თემა აქვთ — ეროვნული სასიმღერო კულტურის, სასიმღერო ტრადიციების დაცვა, მაგრამ პრესა ამაზე რატომღაც დუმს, და სხვა ქალაქებში გასტროლების შთაბეჭდილებათა გამოქვეყნებით თუ კონცერტის გაშუქებით მათ პროპაგანდასაც კი უწყევს.

საჭიროა ავაპალოთ ლიტერატურული კრიტიკის პროფესიული დონე, გავააქტიუროთ მისი როლი ჩვენი ხელოვნების განვითარებაში. თეატრალური კრიტიკოსები, მუსიკათმცოდნეები, ხელოვნებათმცოდნეები ჯერ კიდევ სუსტად იბრძვიან მხატვრული შემოქმედების იდეურ-ესთეტიკური დო-

ნის განუხრელი აღმავლობისათვის, ყოველივე ეს ეხება აგრეთვე ჩვენს პერიოდულ პრესასაც.

შემოქმედებით კავშირებში ჯერ კიდევ იშვიათად ეწყობა დასკვნისა მაღალ პრინციპულ და თეორიულ დონეზე, ამხანაგური ურთიერთკრიტიკა, შეხედულებათა და აზრთა ბრძოლა. ეს გარემოება, რა თქმა უნდა, ასუსტებს შემოქმედებითს აქტივობას, წარმოშობს ხელოვნების ზოგიერთ. მუშაში თვითკმაყოფილების განწყობილებას. ჩვენმა პრესამ ამ საკითხსაც ჯეროვანი ყურადღება უნდა მიაქციოს.

პრინციპული მხატვრული კრიტიკის მიზანია დაეხმაროს ხელოვნების მოღვაწეებს შემოქმედებითს შრომაში, ხელა შეუწყოს მათ უფრო მეტი წარმატებით იმუშაონ ჩენი ხალხის საკეთილდღეოდ, თავიანთი ნაწარმოებებით გაამდიდრონ საბჭოთა კულტურა.

ქართული საბჭოთა სურთმომოძღვრება

ქართული საბჭოთა სურთმომოძღვრების განვითარების პირველი ნაბიჯები მეტად გაუბედავი, ზოგჯერ მცდარიც იყო. კაპიტალისტური საზოგადოებისაგან მემკვიდრეობად მიღებულ არქიტექტურულ ნაგებობათა დიდ ნაწილს ფორმალისში, ეკლექტიკა ახასიათებდა, ხოლო ძველი ქართული მონუმენტური სურთმომოძღვრების ძეგლებსა და ახალი საბჭოთა არქიტექტურის ნაგებობათა შორის მემკვიდრეობითი კავშირი ჯერ კიდევ არ იყო მოძებნილი. ამას არ შეეძლო გავლენა არ მოეხდინა არქიტექტურის ახალი თვისების წარმოშობასა და განვითარებაზე.

მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ დაიწყო ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური ქართული არქიტექტურის ჩამოყალიბება და განვითარება. ამ დროიდან ქართულმა საბჭოთა სურთმომოძღვრებამ ერთიანი სახალხო ხასიათი მიიღო.

საქართველოს მშრომელებს სახალხო მეურნეობის აღდგენასა და განვითარებისათვის ბრძოლაში ფასდაუდებელ ძმურ დახმარებას უწევდა საბჭოთა რუსეთი. ამ დახმარების მეოხებით საქართველოს სა რესპუბლიკაში საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებშივე დაიწყო 20 მსხვილი საპროექტო საწარმოსა და მათ შორის საქართველოს სოციალისტური ენერგეტიკის პირმშოს — ზემო ავჭალის ჰიდროელსადგურის მშენებლობა. ზაქესის მშენებლობაზე რუსეთის

სტერ ბიუჯეტიდან გამოყოფილი იყო ერთი მილიონ 700 ათასი მანეთი ოქროთი, ქუთაისში ამუშავდა მაუდის ფაბრიკა, რომლის მოწყობილობა საქართველოს მშრომელებს საჩუქრად გამოუგზავნეს მოსკოველმა მუშებმა და ა. შ.

საბჭოთა ხელისუფლების პირველი დეკრეტებისთანავე (დეკრეტები მიწის კერძო საკუთრების მოსპობისა და მიწის ყიდვა-გაყიდვის აკრძალვის შესახებ, საცხოვრებელი სახლებისა და მრეწველობის ნაციონალიზაციის შესახებ და ა. შ.) დიდი სამუშაოები გაჩაღდა რესპუბლიკის დედაქალაქ თბილისისა და სხვა ქალაქების კეთილმოწყობისა და არქიტექტურული რეკონსტრუქციისათვის.

1923 წელს თბილისში აშენდა პლენაროვის სახელობის მუშათა კლუბი ლენინის რაიონში, ჩაღდება მშენებლობა ქალაქის ჩრდილო-დასავლეთ და დასავლეთ რაიონებში — საბურთალოზე და განსაკუთრებით ვაკეში, სადაც ისახება მთავარი მაგისტრალის — უნივერსიტეტის ქუჩის მიმართულება. რეკონსტრუქციას განიცდიან ცენტრალური რაიონებიც. მთელი სიგრძე-აიგანით დაიწვა იმ პერიოდში საბინაო საკითხი.

1926—1932 წლებში შენდება საცხოვრებელი სახლები ზაქესის მუშათა დასახლებაში, ერთ-ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლები ორჯონიკიძის სახელობის რაიონში („ფიქრის გორა“) სტაჰვის მუშებისათვის, საქალაქო ტრანსპორტის მუშებისათვის (ტრამვაელებისათვის), რკინიგზელებისათვის სადგურის ქუჩაზე და ლენინის რაიონში (ყოფ. ნაძალადევი-ში), მაუდის ფაბრიკის მუშებისათვის დიღუბეთში, დამკვრელთა და სპეციალისტთა სახლები საბურთალოზე და ა. შ. ქ. თბილისში საბინაო მშენებლობის გაქანებას მოწმობენ შემდეგი მონაცემები:

ქალაქ თბილისში 1923-დან 1933 წლამდე აშენდა 208 752 კვ მეტრი ახალი საცხოვრებელი ფართობი, მათ შორის 4 წლის განმავლობაში (1928—1931 წწ.) — 75 ათასი კვ მეტრი, ხოლო შემდგომი ორი წლის განმავლობაში (1932—1933 წწ.) — 94 ათასზე მეტი კვადრატული მეტრი.

მასობრივმა საბინაო მშენებლობამ თბილისსა და რესპუბლიკის სხვა ქალაქებში 1926—1928 წლებში ახალი არქი-

ტექტურული. საწყისები შეიტანა კვარტალების დაგეგმარებაში. ძველი თბილისის კვარტალებას გაშენება წარმოებდა, როგორც წესი, საერთო გეგმის უქონლად, სტიქიურად. ახალი მშენებლობა მიმდინარეობდა საერთო არქიტექტურული პროექტის მიხედვით, იგება საბინაო კვარტალების მთელი კომპლექსები შიდაკვარტალური გაშენებით, სპეციალური მოედნებით, სამომსახურეო ნაგებობებით და ა. შ.

მშენებლობის ეკონომიკას საკითხებს ოციან წლებში მეტად დიდი ყურადღება ექცეოდა. ამიტომ მასობრივი საცხოვრებელი შენობების არქიტექტურაში სჭარბობდა მეტად გაუბრალოებული ფორმები და ხერხების ერთგვაროვნება. ეს გამოწვეული იყო აგრეთვე იმის აუცილებლობით, რომ მშენებლობა წარმოებულყო დაჩქარებული ტემპით, რათა უახლოეს დროში შენელებულიყო საბინაო კრიზისი.

თბილისისა და რესპუბლიკის მთელი რიგი სხვა ქალაქების საცხოვრებელი კომპლექსების მშენებლობის განვითარებაზე დადებითი გავლენა იქონია მოსკოვის ისეთი მუშათა საბინაო მასივების აგებას გამოცდილებამ, როგორიც იყო უსაჩევკა, დანგაუეროვკა და სხვა.

მოუხედავად მთელი რიგი ნაკლოვანებებისა (უმთავრესად ბინების არახელსაყრელი დაგეგმვა, ძირითადად მარტო უტილიტარული ამოცანას გადაწყვეტა და ა. შ.), მთლიანად საქართველოში 1926—1928 წლების საბინაო მშენებლობა წარმოადგენდა წინ გადადგმულ ნაბიჯს. მუშათა დაბების ერთიანი დაგეგმვა, რომელიც მშრომელთა ყოფაცხოვრების ორგანიზებას ახდენდა, ითვალისწინებდა რეგულარულ გაშენებას შიდაკვარტალური კეთილმოწყობის ელემენტებით (ზაპესის, „ფიჭრის გორი“ და სხვა დასახლებანი), წარმოადგენდა მნიშვნელოვან ეტაპს რესპუბლიკის არქიტექტურის განვითარებაში. თანდათანობით კვარტალის პრობლემა იქცევა რაიონის, როგორც ქალაქის ნაწილის, პრობლემად (დამკვერელების, სპეციალიტების სახლები საბურთალოზე, რკინიგზელთა სახლები ლენინის რაიონში და სხვ.).

ამასთანავე დიდი სამუშაოები ჩაიდება სამრეწველო და საზოგადოებრივ ნაგებობათა ასაშენებლად. 1926 წელს იწყე-

ბა თბილისის მაუდ-კამვოლის კომბინატის მშენებლობა, ზოლოგოური პარკისათვის მოედნის ათვისება. 1928—1930 წლებში შენდება პურის პირველი ქარხანა, რეკონსტრუქციას განიცდის საქართველოს მუზეუმის შენობა, იგება საექტერი-ნარო ინსტიტუტის, ამიერკავკასიის სახკომსაბჭოს (ახლა საქართველოს კე ცენტრალური კომიტეტის) შენობა, ამიერკავკასიის რკინიგზის სამმართველოს ახალი კორპუსი, საქართველოს საბჭონმრეწვის, გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ რედაქციისა და გამომცემლობის და მრავალი სხვა შენობა.

ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ჩამოყალიბებისა და განვითარებისათვის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს წარმოადგენდა კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის პოლიტიკა, რომელიც საბჭოთა წყობილების სასიცოცხლო საფუძველს შეადგენს. დიდი შემოქმედებითი ამოცანების გადაუწყვეტლად შეუძლებელი იყო შექმნილიყო არქიტექტურა, რომელიც დაკმაყოფილებდა ახალი აღმიანის — სოციალისტური საზოგადოების მშენებლის მზარდ მოთხოვნილებებს, გაალამაზებდა მის ცხოვრებას. შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტა საბჭოთა არქიტექტურას პირველ ეტაპზე უხდებოდა ბურჟუაზიული იდეოლოგიის რეციდივებთან, ხელოვნებასა და არქიტექტურაში ყოველგვარ ფორმალისტურ დამახინჯებათა წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ჩაახვისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა საბჭოთა არქიტექტორთა კადრების მომზადების საკითხს. რესპუბლიკაში არქიტექტურული განათლების მოწყობით ეს საკითხი პერსპექტივაში დადებით გადაწყვეტას პოულობდა, მაგრამ დრო არ ითმენდა. საჭირო იყო საქმის დაუყოვნებლივ დაწყება. სახალხო მეურნეობის აღდგენის პერიოდისა და შემდგომი სოციალისტური ინდუსტრიალიზაციის პერიოდის მშენებლობათა გრანდიოზული პროგრამა ხუროთმოძღვართა წინაშე გადაუდებელ ამოცანებს აყენებდა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების

შომენტისათვის იყო სულ ორი ათიოდე არქიტექტორი, რომლებმაც სპეციალური განათლება ოქტომბრის რევოლუციამდე დიდი ხნით ადრე მიიღეს, უმთავრესად პეტერბურგის სამოქალაქო ინჟინრების ინსტიტუტში. არქიტექტორთა ამ მცირე ჯგუფს წილად ხვდა პატივი ახალი, სოციალისტური წყობილების პირობებში პირველად მოეკიდა ხელი თბილისის რეკონსტრუქციის, არქიტექტორთა ახალგაზრდა კადრების აღზრდის დიდი საქმისათვის.

უფროსი თაობის არქიტექტორები მ. ბუზოლი, მ. კალაშნიკოვი, ა. კალგინი, კ. ლონტიევი, ნ. მადათოვი, მ. მაქაეარიანი, მ. ნეპრინცევი, ნ. სევეროვი, გ. ტერმიქელოვი, დ. ჩისლიევი და სხვები, ჩაებნენ რა სოციალისტურ მშენებლობაში. თავიანთ შემოქმედებაში თანდათან თავისუფლდებოდნენ არქიტექტურაში რეალისტური ტენდენციების გამოვლინების ხელშემშლელი პირობებისა, იდეებისა და ფორმებისაგან. ისინი თანდათან თავს აღწევენ ძველ, ბურჟუაზიულ იდეებს, მუშაობენ საზოგადოებრივ და საცხოვრებელ ნაგებობათა ახალი ტიპების შესაქმნელად, თავდაპირველად ახალ მოთხოვნილებათა გაუთვალისწინებლად.

იმ მიზნით, რომ შექმნილიყო საბჭოთა ეპოქის შესაფერისი არქიტექტურული ნაგებობები, ისეთები, რომლებიც ორგანულად შეითვისებდნენ უტილიტარულ მოთხოვნილებებსა და იდეურ-მხატვრულ ამოცანებს, საჭირო იყო ხალხური მონუმენტური ხუროთმოძღვრების მემკვიდრეობის ღრმად შესწავლა, ამ მემკვიდრეობიდან ყოველივე პროგრესულის, ძვირფასის ამორჩევა და პრაქტიკაში შემოქმედებითად გამოყენება.

ამიტომ შემთხვევითი როდი იყო, რომ უფროსი თაობის ხუროთმოძღვრები და ახალგაზრდებიც ხშირად მიმართავდნენ ეროვნულ მემკვიდრეობას, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული საბჭოთა ხუროთმოძღვრების ჩამოყალიბებისათვის, არქიტექტურაში რეალისტური პრინციპების დამკვიდრებისათვის.

პირველი, თუმცა მეტად გაუბედავი ცდა ახალი ეპოქის არქიტექტურული ნაგებო-

ბის შესაქმნელად, ეკუთვნით ხუროთმოძღვრებს გ. ტერ-მიქელოვსა და ა. კალგინს, რომლებმაც დააპროექტეს საქართველოს პავილიონის შენობა. 1923 წლის სრულიად საქავშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენისათვის მოსკოვში. პავილიონის არქიტექტურაში ჯერ კიდევ მეტად არასრულყოფილი ფორმებით თავი იჩინა ავტორთა მისწრაფებამ გამოეწვლინებინათ საქართველოს, ხალხური სამშენებლო-მხატვრული ტრადიციები, სახელდობრ, გამოეყენებინათ მე-19 საუკუნის ხალხური საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურული მოტივები.

ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ერთ-ერთ პირველ მხიშენელოვან ნაგებობას წარმოადგენს ვ. ი. ლენინის სახელობის ზემო-აეკალის ჰიდროელექტროსადგურის (ზაჰესი) კომპლექსი.

ითაჯრობის გადაწყვეტილება ზაჰესის მშენებლობის შესახებ 1922 წელს განეკუთვნება. ამ წლის 10 სექტემბერს გაიმართა შაბათობა, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო 4500-მდე მშრომელმა თბილისიდან და ახლომახლო სოფლებიდან. ზაჰესის მშენებლობა წარმოადგენდა საქართველოსა და ამიერკავკასიაში პირველ ქეშმარიტად სახალხო მშენებლობას.

ზაჰესის ნაგებობათა კომპლექსი (1923—1927 წწ., ავტორები ა. კალგინი, მ. მაქავეარიანი, კ. ლეონტიევი) წარმოადგენდა ქართული საბჭოთა ხუროთმოძღვრების პირველ ნაგებობას, რომელიც არქიტექტურის რეალისტურ პრინციპებს ემყარებოდა.

ზაჰესის კაშხალთან აღმართულია რევოლუციის დიდი ბელადის, ელექტროფიკაციის გრანდიოზული გეგმის სულისჩამდგმელის ვ. ი. ლენინის ძეგლი. ვ. ი. ლენინის ბრინჯაოს ქანდაკება დადგმულია გრანიტის მძლავრ პოსტამენტზე (ქანდაკების ავტორი—მოქანდაკე ი. ივანოვი-შადრი, ძეგლის არქიტექტურული ნაწილის ავტორი — ს. ჩერნიშოვი).

ქართულ საბჭოთა არქიტექტურაში მისი

განვითარების პირველ ეტაპზე ახალი გზების ძიების დადებით მაგალითს წარმოადგენს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მთავარი ფასადის არქიტექტურული რეკონსტრუქცია (1929 წ., არქ. ნ. სევეროვი).

საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის შენობის რეკონსტრუქციამ ხელი შეუწყო ქართული საბჭოთა ხუროთმოძღვრების განვითარებას, რადგან აქ ახლებურად, შემოქმედებითად იქნა გადაწყვეტილი ეროვნული მემკვიდრეობის პროგრესული ფორმების, ელემენტებისა და ხერხების გამოყენების საკითხი.

თავისი არქიტექტურითა და ეროვნული მემკვიდრეობის გამოყენების ხერხებით ინტერესს წარმოადგენს ამიერკავკასიის რკინიგზის სამმართველოს მეორე კორპუსი (1930 წ., არქ. ნ. მადათოვი). ეს შენობა ფორმების მკაფიოებითა და სისადავით, არქიტექტურული სახის კეთილშობილებით, ისევე როგორც საქართველოს მუზეუმში, მკვეთრად გამოირჩევა ევროპულ ტიპულ ფსევდოქართულ სტილში შესრულებული ნაგებობებისაგან.

განსახილველ პერიოდში საბჭოთა საქართველოს არქიტექტურა ვითარდებოდა რეალისტური პრინციპების საფუძველზე, ყოველგვარ ფორმალისტურ დამახინჯებათა წინააღმდეგ ბრძოლაში.

პირველ ეტაპზე ზოგიერთი არქიტექტორი ვერ გაერკვია საბჭოთა არქიტექტურის შემოქმედებითს ამოცანებში და ფორმალისმის ტყვეობაში მოექცა. მათ მიერ ეროვნული მემკვიდრეობის გამოყენება ხშირად შეზღუდულ ხასიათს ატარებდა, საბჭოთა სინამდვილეში წარსული ეპოქების არქიტექტურული ფორმებისა და სახეების მექანიკური გადმოტანით ელინდებოდა. ამ მხრივ აღსანიშნავია ტრამვაელ მუშათა საცხოვრებელი სახლების კომპლექსი ქ. თბილისში ტელმანის ქუჩისა და პლახანოვის პროსპექტის კუთხეში, რომელიც აიგო 1926—1928 წლებში არქიტექტორ დ. ჩისლივეის პროექტით. თვით საცხოვრებელი სახლების (8 სახლი) კომპლექსის მშენებლობა წარმოადგენდა პროგრესულ მოვლენას

ქართულ საბჭოთა ხუროთმოძღვრებაში. ავტორი შეეცადა ერთი კვარტალის ფარგლებში შეექმნა საცხოვრებელი სახლების ანსამბლი მუშების დიდი ჯგუფის დასაბინაველად, მაგრამ უძლური აღმოჩნდა ამ ამოცანის გადაწყვეტაში. აგებული სახლები ვერ უპასუხებენ ჯანსაღი, მოსახერხებელი ბინებისათვის წაყენებულ მოთხოვნებს; ოთახები ვიწრო და მყუდროებას მოკლებულია, გათვალისწინებული არ არის მოედნები თამაშისათვის და სხვ.

საცხოვრებელი სახლი, რომელიც აგებულია თბილისში 1928—1929 წლებში ლენინისა და მელიქიშვილის ქუჩების კუთხეში არქ. ვ. იაკუბოვიჩის მიერ, თავისი არქაული ფორმებით, მოუხერხებელი ბინებით, ვიწრო კარ-ფანჯრებით ფეოდალური ეპოქის ციხე-სიმაგრეს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე საბჭოთა ადამიანის საცხოვრებელ ადგილს.

არანაკლები არქაიზმითა და ფორმალზმით გამოირჩევა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ შენობა (არქ. მ. ბუზოლი, 1929—1930 წწ.). ამ შენობის არქიტექტურაში ავტორმა მექანიკურად გაიმეორა ეროვნული ხუროთმოძღვრების ფორმები და მოტივები, გადააქცია შენობის კედლის სიბრტყეები დეკორაციად, ნაგებობის მიზანშეწონილობა, ფუნქციონალური მხარე დაუმორჩილა არქიტექტურულ ფორმას. ვიწრო, წაგრძელებული კარ-ფანჯრები, მოცულობათა უსისტემო აზორზოხება, დიდი ყრუ სიბრტყეები, უხეშად პროფილირებული პორტალები — ასეთია ამ ფორმალისტური ნაგებობის ზოგიერთი დამახასიათებელი ნიშანი. ამ შენობაში ყველაზე პარადოქსულია გამოყენება მოცულობისა, რომელიც მოგვაგონებს საქართველოს მთიანი რაიონების (სვანეთი, ხევსურეთი, მთის რაქა) ციხე-სიმაგრეთა კოშკს ქონგურებითა და სათოფურებით. ფეოდალიზმის ეპოქაში ამ ატრიბუტებს ლოგიკური აზრი ჰქონდათ, საბჭოთა პირობებში კი ისინი არქაიზმს წარმოადგენენ. კინოფაბრიკის შენობის ფეოდალური ხუროთმოძღვრების ფორმები და მოტივები მეტად მკვეთრად გამოირჩევიან და არ შეესაბამებიან თანამედროვეობას, ეწინააღმდეგებიან ქართული საბჭოთა ხუროთმოძღვრების სულისკვეთებას.

ეგრეთწოდებული ფსევდოქართული სტილით აგებულია აგრეთვე ყოფ. ტუბერკულოზური დისპანსერის შენობა, ამჟამად თბილისის სახელმწიფო სამედიცინო ინსტიტუტის ადმინისტრაციული კორპუსი მელიქიშვილის ქუჩაზე (1928 — 1930 წწ., არქ. კ. ლეონტიევი) და სხვები.

პირველი ხუთწლედის დასაწყისს მიეკუთვნება აგრეთვე ზოგიერთი არქიტექტორის ცდა პრაქტიკაში დაენერგა კონსტრუქტივიზმი, რომლის გავლენა საქართველოს საბჭოთა არქიტექტურაზე საგრძნობი იყო 1929—1932 წლებში. თუმცა კონსტრუქტივიზმმა, როგორც მიმდინარეობამ, ქართულ საბჭოთა ხუროთმოძღვრებაში ვერ პოვა საკმაოდ დარწმუნებული მიმდევრები, მაგრამ ეს მიმდინარეობა რესპუბლიკის მრავალი არქიტექტორის შემოქმედებაში გამოვლინდა. თბილისსა და საქართველოს მთელ რიგ ქალაქებში გაჩნდნენ პრიმიტიული, კოლოფისებური ფორმის ნაგებობანი.

კონსტრუქტივიზმის დამახასიათებელ მაგალითს თბილისში წარმოადგენდა კავშირგაბმულობის სახლი რუსთაველის პროსპექტზე, რომელიც აიგო 1932—1933 წლებში არქიტექტორ კ. სოლომონოვის მიერ. 1953—1955 წლებში კავშირგაბმულობის სახლის ფასადი რეკონსტრუირებულ იქნა და ხელახლა გაფორმდა არქ. ი. ჩხენკელის პროექტით. კონსტრუქტივიზმის სულისკვეთებით არის აგებული თბილისში აგრეთვე პურის პირველი ქარხნის (1928—1930 წწ., არქ. ი. ნესტეროვი) და ზოგიერთი სხვა შენობა.

ზოგიერთი არქიტექტორი ცდილობდა თავის ნაგებობებში „შეეგუებინა“ ორი მიმდინარეობა საერთო კონსტრუქტივისტულ სქემაში ეროვნული ხერხებისა და ელემენტების ჩართვის გზით და, როგორც ჩანს, ფიქრობდა, რომ ეროვნული თავისებურების „შეხამება“ კონსტრუქტივიზმის პრინციპებთან წარმოადგენს სწორედ ქართული საბჭოთა არქიტექტურის შესაბამის გზას.

ამ მხრივ დამახასიათებელია გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ რედაქციისა და გამომცემლობის შენობის პროექტზე 1926 წელს გამოცხადებული კონკურსი. მრავალმა ავტორმა (ნ. სევეროვი, ა. კალგინი, კ. ლეონტიევი, დ. ჩიხლიევი და სხვ.)

წარადგინა შენობის ისეთი არქიტექტურული გადაწყვეტა, რომელიც იმ დროისათვის ინტერესმოკლებული არ იყო. არქიტექტორმა დ. ჩისლიევმა თავისი პროექტის პირველი ვარიანტი გადაწყვიტა დასავლეთ ევროპის კლასიკის ფორმების ეკლექტიკური ინტერპრეტაციით, მაგრამ იმ დროს კონსტრუქტივიზმის გავლენა იმდენად ძლიერი იყო, რომ არჩევანი წილად ხვდა მისი პროექტის მეორე ვარიანტს, რომელიც კონსტრუქტივიზმის აშკარა განსახიერებას წარმოადგენდა და თითქოს ითვალისწინებდა ცალკეულ ეროვნულ თავისებურებებს. ასეთ „ეროვნულ“ მოტივს წარმოადგენენ ისრისებური ფორმის ფანჯრები. კონსტრუქტივიზმის ეს ნიმუში აიგო 1929 წელს.

კონსტრუქტივიზმის გავრცელების პერიოდში ადგილობრივ პრესაში („კომუნისტი“, „ზარია ვოსტოკა“, „კაზოჩაია პრავდა“ და სხვ.) დაიწყო კამპანია ეგრეთწოდებული ახალი სოციალისტური ყოფის, სახლ-კომუნების დასანერგავად. არასწორად, გაუბრალოებულად განმარტავდნენ რა პარტიის მიზნობას სოციალისტურ საწყისებზე ყოფაცხოვრების გარდაქმნის შესახებ, ცალკეული ავტორები პრესაში თავიანთ გამოსვლებში ქადაგებდნენ მცდარ აზრებს, მოითხოვდნენ ყოფაცხოვრების დაუყოვნებლივ განზოგადებას, ინდივიდუალური ბინებით საცხოვრებელი სახლების მშენებლობის შეწყვეტას.

კომუნისტურმა პარტიამ 1931 წლის ივნისის პლენუმის დადგენილებით სასტიკად დაგმო ამ ცრუთეორეტიკოსთა ნახევრად ფანტასტიკური და მეტისმეტად მავნე ლაუზობა, რომელიც ფაქტიურად ყოფაცხოვრების სოციალისტური გარდაქმნის თვით იდეის დისკრედიტაციას ახდენდა.

საქ. კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებამ „სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ“ ბოლო მოუღო ლიტერატურულ-მხატვრულ ორგანიზაციებში ჭგუფობრიობას, კარჩაქეტილობას, მათს მოწყვეტას თანამედროვეობის ამოცანებისაგან და მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საბჭოთა ხელოვნების მოღვაწეების ერთიან შემოქმედებით ორგანიზაციებად გაერთიანების საქმეში.

საქართველოს არქიტექტორთა პირველი ყრილობა გაიმართა 1934 წლის 15 თებერვალს. შეიქმნა საქართველოს საბჭოთა არქიტექტორების კავშირი. საქართველოს საბჭოთა არქიტექტორთა კავშირის გამგეობაში არჩეულ იქნენ არქიტექტორები: ი. ჟიტკოვსკი, ა. კალგინი, მ. ნეპრინცევი, ნ. სევეროვი, მ. შავიშვილი, ი. ყირქესალი, მოქანდაკე კ. მერაბიშვილი და სხვები.

თუ რევოლუციამდე საქართველოში ითვლებოდა არა უძველესი ორი ათეული არქიტექტორისა, ამჟამად საქართველოს საბჭოთა არქიტექტორთა კავშირი აერთიანებს ათჯერ მეტ წევრს, რომელთა უმრავლესობამ სპეციალური განათლება საბჭოთა უმაღლეს სასწავლებლებში მიიღო.

რესპუბლიკის ქალაქების არქიტექტურული რეკონსტრუქციის ამოცანის გადაწყვეტისათვის და ქართული საბჭოთა არქიტექტურის შემდგომი განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თბილისის საქალაქო საბჭოს მუშაობის განხილვას სსრ კავშირის ცაკის პრეზიდიუმის სხდომაზე 1932 წლის 1 ოქტომბერს.

ქართული საბჭოთა ხუროთმოძღვრების განვითარების მეორე ეტაპი (1933—1941 წწ.) ხასიათდება შენობათა და ნაგებობათა ხარისხობრივი დონის ამაღლებით, არქიტექტორთა პროფესიული და ოსტატების ზრდით, ეროვნული მემკვიდრეობის ფორმებისა და ხეჩხების შედარებით ღრმა ათვისებით.

ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის სახელმძღვანელო მითითებებს: საკავშირო კ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1930 წლის 16 მაისის დადგენილებას „ყოფაცხოვრების გარდაქმნისათვის მუშაობის შესახებ“, საკავშირო კ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1931 წლის ივნისის გადაწყვეტილებას „მოსკოვის საქალაქო მეურნეობისა და სსრ კავშირის საქალაქო მეურნეობის განვითარების შესახებ“, სსრ კავშირის სახკომსაბჭოსა და საკავშირო კ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1935 წლის 10 ავლისის

დადგენილებას „ქალაქ მოსკოვის რეკონსტრუქციის გენერალური გეგმის შესახებ“ და სხვ. სახელმძღვანელო მითითებებმა, რომლებიც მოცემული იყო პარტიისა და მთავრობის დოკუმენტებში, უზრუნველყო ძირეული გარდატეხა თბილისისა და მთელი საქართველოს არქიტექტურაში.

ქვეყნის ინდუსტრიალიზაციისა და სახალხო მეურნეობის სოციალისტური რეკონსტრუქციის წარმატებებმა, ახალი სამრეწველო კერების შექმნამ განაპირობა ქალაქების სწრაფი ზრდა, დაბებისა და რაიონული ცენტრების გადაქცევა სოციალისტურ ქალაქებად, ახალი სამრეწველო ცენტრების მშენებლობა. მეფის რუსეთის საქალაქო მეურნეობა, რომელიც უაღრესად ჩამორჩენილი იყო, იმპერიალისტური ომის, სამოქალაქო ომისა და კონტრრევოლუციური ინტერვენციის წლებში კიდევ უფრო მეტად დაქვეითდა. საქართველოს საქალაქო მეურნეობა მეტად დაზარალდა მენშევიკების ბატონობის პერიოდში. მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დროს, 1928 — 1929 წლებში, მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის აღდგენის შემდეგ, დაიწყო რესპუბლიკის საქალაქო მეურნეობის წესრიგში მოყვანა, აღდგენა და განვითარება.

საქართველოსა და ამიერკავკასიის დედაქალაქში — თბილისში დიდი არქიტექტურულ-სამშენებლო სამუშაოები გაჩაღდა. წინათ, არქიტექტურული დაგეგმარების კომპლექსური პროექტის უქონლობის დროს თბილისის გაშენება წარმოებდა სტიქიურად, ხშირად ცუდად და უცოდინრად. საქართველოს კპ (ბ) თბილისის კომიტეტისა და თბილისის საბჭოს გაერთიანებულმა პლენუმმა 1933 წლის სექტემბერში თავის რეზოლუციაში „საქალაქო მეურნეობის შესახებ“ აღნიშნა, რომ აუცილებელია ქალაქის დაგეგმარების პროექტის ერთ-ერთი ვარიანტის დამტკიცების შემდეგ თბილისის საბჭოსთან საგეგმარო-არქიტექტურული ბიუროს შექმნა, რომელიც უზრუნველყოფდა ქალაქის ცალკეული რაიონებისა და უბნების დეტალური პროექტების შედგენას.

თბილისის რეკონსტრუქციის გენერალური გეგმა შედგა ქალაქების დაგეგმარების ხარკოვის ინსტიტუტის მიერ თბილისის საბჭოს ტექნიკურ განყოფილებასთან ერთად 1933—

1934 წლებში და საზოგადოებრიობის ფართო განხილვის ობიექტად იქცა. საქართველოს საბჭოთა არქიტექტორების კავშირის პირველმა კონფერენციამ 1934 წლის დეკემბერში ინჟინერ-მშენებლებისა და მხატვრების მონაწილეობით დეტალურად განიხილა თბილისის დაგეგმარების გენერალური სქემა.

იმის მიუხედავად, რომ ქალაქის დაგეგმარების პროექტს მთელი რიგი სერიოზული ნაკლოვანებები ჰქონდა (რეკონსტრუქციის ხანგრძლივი ვადები, რაც ექვის ქვეშ აყენებდა მისი განხორციელების რეალობას, მოედნებისა და მნიშვნელოვანი მაგისტრალების არქიტექტურის პრიმიტიულ-გაუბრალოებულ გადაწყვეტა და ა. შ.), იგი არ კარგავდა თავის მნიშვნელობას როგორც დოკუმენტი, რომელიც თბილისის არსებობის ისტორიაში პირველად ითვალისწინებდა საბჭოთა ქალაქთა დაგეგმარების მეცნიერულ ბაზაზე მის გეგმაზომიერ განვითარებას. თბილისში, ისევე როგორც საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში, პირველად ისტორიაში ისაობა დასახლების კლასობრივი ხასიათი, იგეგმება სოციალისტური ტიპის კვარტალები და რაიონები. სახალხო მეურნეობის სოციალისტური რეკონსტრუქციის წარმატებათა შედეგად შეიცვალა ჩვენი ქალაქების სახე.

მეორე და მესამე ხუთწლედების პერიოდში კომუნისტურმა პარტიამ გადაუდებელ ამოცანად დასახა მასობრივი საცხოვრებელი სახლების მშენებლობის საკითხები. ასრულებდნენ რა პარტიის მითითებას, საქართველოს არქიტექტორებმა გააჩაღეს ბრძოლა საცხოვრებელი ბიზნის მწვავე ნაკლებობის დასაძლევად. მცირესართულიან საცხოვრებელ სახლებთან ერთად შენდებოდა მთელი რიგი მრავალსართულიანი შენობები.

მეორე და მესამე ხუთწლედების მანძილზე მიმდინარეობდა რესპუბლიკის ქალაქების ინტენსიური არქიტექტურული რეკონსტრუქცია და განხორციელდა დიდი ღონისძიებანი მათი შემდგომი კეთილმოწყობისათვის.

ომისწინა წლებში მნიშვნელოვანი სამუშაოები შესრულ-

და საქართველოს მთელი რიგი ქალაქების რეკონსტრუქციისათვის, კურორტების მშენებლობისათვის, ფართოდ გაჩაღდა მშენებლობა სოფლად. ამ პერიოდში შედგა ქალაქების: სოხუმის (არქ. ა. ნიკოლაიშვილი შ. თულაშვილის მონაწილეობით), ბათუმის (არქ. ლ. სუმბაძე, ბ. ლორთქიფანიძე), ფოთის (არქ. ა. ნიკოლაიშვილი ვ. კეღაას მონაწილეობით), ცხინვალის (არქ. ლ. ვართანოვი), ქუთაისის (არქ. ა. ნიკოლაიშვილი), კურორტების: წყალტუბოს (არქ. ნ. სევეროვი, ი. მაძრაძე), ბორჯომის (არქ. გ. ტერ-მიქელოვი) და სხვა დასახლებული ადგილების დაგეგმარების პროექტება.

დიდი ყურადღება ექცეოდა ქალაქებს: ჭიათურის, ტყაბულის, გორისა და სხვა ინდუსტრიული ცენტრების კეთილმოწყობას. თუ რა დიდი გაქანება პოვა მშენებლობა ამ ქალაქებში, საქმარისია მოვიყვანოთ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი: სოხუმში აშენდა ადმინისტრაციული სახლის პირველი კორპუსი (1939 წ., არქ. ვ. შჩუკო), ბათუმში — სასტუმრო (1939 წ., არქ. ა. შჩუსევი), ცხინვალში — ადმინისტრაციული შენობა (1937 წ., არქ. მ. შავიშვილი), ქუთაისში — სასტუმრო (1935 წ., არქ. მ. ჩხიკვაძე), გორში — პედაგოგიური ინსტიტუტი (1937 წ., არქ. მ. ნეპრინცევი, ნ. ფარემუხოვა) და თეატრი (1935 წ., არქ. შ. თავაძე, მ. ჩხიკვაძე) და ა. შ. 1935 — 1938 წლებში რესპუბლიკის რაიონებში ტიპური პროექტებით აიგო 500-ზე მეტი სასკოლო შენობა.

დაიწყო ზაქესის მეორე რიგის, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის შენობის, მთაწარის სახლის, ბალნეოლოგიური კურორტის სააბაზანო შენობის, პირველი რიგის სანაპიროს, როგორც კეთილმოწყობილი სატრანზიტო მაგისტრალის, ჩელუსკინელთა ხიდის მშენებლობა. ფართოდ გაჩაღდა სამუშაოები კალიაევის აღმართის რეკონსტრუქციისათვის და ა. შ. ყოფ. კალიაევის აღმართი (ამჟამად ნ. ბარათაშვილის სახელობის აღმართი) გაფართოვდა 8-დან 24 მეტრამდე, რითაც შედარებით ნორმალური პირობები შეიქმნა 26 კომისრის სახელობის სამრეწველო რაიონის (ყოფ. ავლაბარი) ქალაქის ცენტრთან დასაკავშირებლად. მარჯვენა სანაპიროს აგების შედეგად კ. მარქსის სახელობის ხი-

დის რაიონში ამოშრობილ იქნა მდინარე მტკვრის მარჯვენა ტოტი, რომელიც წინათ ნაგვის საყრელ ადგილს, ანტისანიტარისა და მალარიის ბუდეს წარმოადგენდა. ზოოპარკის რაიონში ბორცვების ჯაჭვის გაკვეთამ, ჩელუსკინელთა ხიდის მშენებლობამ, აგრეთვე ლენინის ქუჩის ახალი უბნის გაყვანამ ხელი შეუწყო მეტად მნიშვნელოვანი ამოცანის გადაწყვეტას — ვაკისა და საბურთალოს რაიონების ქალაქის მარცხენა ნაპირის ნაწილთან და სადგურთან შეერთებას. იქმნება საბჭოთა კავშირის გმირთა ახალი მოედანი, რეკონსტრუქციას განიცდიან ვ. ი. ლენინის, კ. მარქსის მოედნები, რუსთაველისა და პლუხანოვის პროსპექტები. ამ მაგისტრალებიდან აიღეს ტრამვაის ხაზი, რუსთაველის პროსპექტი დამშვენდა ახალი მონუმენტური ნაგებობებით (მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის შენობა, მთავრობის სახლი, კინოთეატრი „რუსთაველი“) და ა. შ.

მეორე და მესამე ხუთწლედების მანძილზე თბილისმა მკვეთრად იცვალა სახე, იგი საბჭოთა საქართველოს ჰეგემარიტ დედაქალაქად იქცა. ამ პერიოდში ქართული საბჭოთა ხურთმომღერების განვითარებაში დიდი როლი შეასრულა არქიტექტორთა შემოქმედებითმა შეჭიბრებებმა, აგრეთვე მოსკოვისა და ჩვენი ქვეყნის სხვა ქალაქების გამოჩენილ ოსტატთა მონაწილეობით კონკურსების მოწყობამ. კონკურსები მოეწყო მთავრობის სახლის, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის შენობის, „დინამოს“ სტადიონის, ხელოვნების მუზეუმის — „მეტეხის“ და სხვა ობიექტების პროექტებზე. ყველა ეს კონკურსი უშუალოდ იყო დაკავშირებული თბილისის სოციალისტური რეკონსტრუქციის სამუშაოებთან.

ყველაზე მნიშვნელოვან კონკურსებს, რომლებმაც ფართო არქიტექტურული საზოგადოების ყურადღება მიიპყრეს და სერიოზული როლი შეასრულეს. ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებაში, წარმოადგენდნენ კონკურსები მთავრობის სახლისა და მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის შენობის პროექტებზე.

1931 წლის ბოლოს საქართველოს სსრ სახკომსაბჭომ გამოიტანა გადაწყვეტილება თბილისში მთავრობის სახლის მშენებლობის შესახებ. მთავრობის სახლის მშენებლობის სახელმწიფო კომიტეტმა დაამტკიცა საპროექტო დავალება და გამოჰყო მშენებლობისათვის მიწის ნაკვეთი, რომელიც წინათ სამხედრო ტაძარს ეკირა. 1932 წლის დამდეგს მშენებლობის კომიტეტმა გამოაცხადა დახურული კონკურსი მოსკოვში, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქის გამოჩენილმა ხუროთმოძღვრებმა. კონკურსის შედეგად რეკომენდებულ იქნა პროფ. ვ. კოკორინის პროექტი. მშენებლობის კომიტეტმა მოიწონა ვ. კოკორინის ესკიზური პროექტი და წინადადება მისცა ავტორს მის საფუძველზე დაემუშაებინა საბოლოო პროექტი, რომელიც დამთავრდა 1933 წლის ივლისში და დამტკიცდა საქართველოს სსრ სახკომსაბჭოს მიერ 1933 წლის 15 სექტემბერს. 1933 წლის 17 ოქტომბერს საძიკველი ჩაეყარა ერთ-ერთი კორპუსის რეინაბეტონის კარკასს (115.500 კუბ. მეტრი მოცულობით). არანაკლები როლი ქართული არქიტექტურის განვითარებაში შეასრულა კონკურსმა მთავრობის სახლის მთავარ კორპუსზე.

ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებაში გარკვეულ ნაბიჯს წარმოადგენდა „დანამოს“ სტადიონის ნაგებობა, რომელიც განხორციელდა 1934—1938 წლებში არქ. ა. ქურდიანის პროექტით.

მნიშვნელოვანი მოვლენა ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებაში იყო მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის შენობა, რომელიც აგებულია გამოჩენილი საბჭოთა ხუროთმოძღვრის აკადემიკოს ა. შჩუსევის პროექტით (1933—1938 წწ.). თავისი ნაგებობით ა. შჩუსევმა საბჭოთა არქიტექტურაში კლასიკური და ეროვნული შემკვიდრების კომპოზიციური ხერხებისა და ფორმების სინთეზური გამოყენების საინტერესო გზა დასახა.

საქართველოს ზოგიერთი არქიტექტორი 1935—1940 წლებში თავის შემოქმედებაში უპირატესობას ანიჭებდა მსოფლიო კლასიკას და საცხოვრებელ, საზოგადოებრივ ნაგებობათა არქიტექტურის გადაწყვეტისას იყენებდა მხოლოდ კლასიკის,

პრინციპებს, ხერხებსა და ფორმებს. ამგვარად აგებულ შენობათა რიცხვს მიეკუთვნებიან: წიგნის სასახლე (1939 წ., არქ. გ. მიჭელიანისა და ნ. ბარათაშვილის), საცხოვრებელი სახლი რუსთაველის პროსპექტზე (1939 წ., არქ. ს. ყუბანეიშვილის, ა. ქურდიანისა და გ. მელიასი), თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფიზიკა-ქიმიის კორპუსი (1940 წ., არქ. მ. შავეიშვილისა), თბილისის სახელმწიფო ცირკის შენობა (1940 წ., არქ. ნ. ნეპრინცევის, ს. სატუნცისა და ვ. ურუშაძისა) და სხვა.

ამ ნაგებობებში ჯერ კიდევ იგრძნობოდა ცალმხრივი მიღვომა კლასიკური არქიტექტურული მემკვიდრეობის გამოყენებისადმი, ეროვნული მემკვიდრეობის შეუფასებლობა ან უგულვებლყოფა, ადგილობრივ გეოგრაფიულ, კლიმატურ და სხვა თავისებურებათა, აგრეთვე საინჟინრო-სამშენებლო საქმის მიღწევათა არასაკმაო გათვალისწინება.

თითქმის ამავე პერიოდში საქართველოს არქიტექტურულ პრაქტიკაში ჩნდება მაგალითები, როცა არქიტექტორები ცდილობენ კლასიკა შეუხამონ ქართული ხუროთმოძღვრების ხერხებსა და მოტივებს. ასე შენდებოდა, საბელაშვილის, ლიდი საცხოვრებელი კომბინატი, ეგრეთწოდებული „ასბინიანი სახლი“ საბჭოთა კავშირის გმირთა მოედანზე (1938 წ., არქ. მ. კალაშნიკოვი, არქ. ნ. სევეროვის მონაწილეობით), საცხოვრებელი სახლი ბარათაშვილის ქუჩაზე (1941 წ., არქ. ს. დემჩინელი, გ. ჯანდიერი და ა. ქურდიანი), რომლებშიც მოცემულია თანამედროვე საცხოვრებელი სახლის საინტერესო ინტერპერტაცია ძველი თბილისის ღია აივნების ხერხის გამოყენებით, კინოთეატრ „რუსთაველის“ შენობა (1939 წ., არქ. ნ. სევეროვი), თბილისის ბალნეოლოგიური კურორტის სააბაზანო შენობა (1937 წ., არქ. ი. ჟიტკოვსკი, ბ. კარბინი, მ. კალაშნიკოვი), ფუნიკულორის ზედა სადგური მთაწმინდის კულტურისა და დასვენების პარკში (1938 წ., არქ. ზ. და ნ. ქურდიანები) და სხვები.

საქართველოს არქიტექტურულ პრაქტიკაში იმ პერიოდში შეიმჩნეოდა სინამდვილიდან მოწყვეტა, ქალაქზე დაპროექტების, ხუროთმოძღვრების გარეგნულ-ჩვენებითი მხარით გა-

ტაცება. ეს იწვევდა შემოქმედებითი ამოცანების ფორმალისტურ გაგებას, სტილიზატორობის, ქართული და დასავლეთეუროპული არქიტექტურის ძველი ფორმების მექანიკურ გადაღებას, ეცლექტაკას (საცხოვრებელი სახლები თბილისში კ. მარქსის მოედანზე—1935 წ., არქ. გ. ზიმშიაშვილი, პლენაროვის პროსპექტზე № 147—1935 წ., არქ. მ. კალაშნიკოვი და სხვ.).

საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა 1939 წელს მოსკოვში სრულიად საკავშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენის მოწყობას. საქართველოს სსრ პავილიონი (1939 წ., არქ. ა. ქურდიანი გ. ლეჟავას მონაწილეობით) იმ დროისათვის ერთერთ საუკეთესო საგამოფენო ნაგებობად ითვლებოდა.

საბჭოთა საქართველოს არქიტექტორები, ისევე როგორც მთელი საბჭოთა ხალხი, დიდი სამამულო ომის წლებში მთელ თავიანთ ძალებს, ენერგიას წარმართავენ მტერზე გამარჯვების, დედა-სამშობლოს თავაშუფლებისა და დამოუკიდებლობის უზრუნველსაყოფად.

დიდმა სამამულო ომმა დროებით შეაჩერა ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ნორმალური განვითარება. ამის მიუხედავად, საქართველოს არქიტექტორთა შემოქმედებითი მუშაობა არ შეწყვეტილა.

ომის მკაცრ დღეებში, 1944 წელს თბილისის მახლობლად დაიწყო ამიერკავკასიის მეტალურგიული ქარხნისა და სოციალისტური ქალაქის — რუსთავის მშენებლობა. მიმდინარეობდა საზოგადოებრივი და საცხოვრებელი სახლების მშენებლობა (საქიანის ტრესტის შენობა, საცხოვრებელი სახლი ნ. ნიკოლაძის ქუჩაზე, თეატრის შენობა ქ. ჭიათურაში და ა. შ.). საქართველოს არქიტექტორები მონაწილეობდნენ კონკურსში კავკასიის დამცველთა მონუმენტის პროექტზე და სხვა ამოცანების გადაწყვეტაში.

საქართველოს, ისევე როგორც ამიერკავკასიის სხვა მოკავშირე რესპუბლიკებს, მტრის უშუალო თავდასხმა არ განუტოდა, მაგრამ, ამის მიუხედავად, ომის შედეგები აქაც იგრძნობოდა, განსაკუთრებით საბინაო მშენებლობაში.

საქართველოს სსრ სახალხო მეურნეობის აღდგენისა და განვითარების მეოთხე ხუთწლიანი გეგმა, ეკონომიკისა და კულტურის შემდგომი განვითარების ხუთწლიანი გეგმა 1951—1955 წლებსათვის ითვისწინებდა ქალაქად და სოფლად კაპიტალური მშენებლობის ფართოდ გაჩაღებას, კომუნალური მეურნეობის გაუმჯობესებას, ქალაქების შემდგომ კეთილმოწყობას, კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა ქსელის გაფართოებას, საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ახალ ნაგებობათა მშენებლობას. განსაკუთრებული ადგილი ჰქონდა დათმობილი ომის შემდგომ წლებში რუსთავის მეტალურგიული ქარხნისა და ქუთაისის საავტომობილო ქარხნის მშენებლობას.

ფართოდ ვითარდება ბინათმშენებლობა. ახალ სამრეწველო ცენტრებთან იქმნება დიდი საცხოვრებელი მასივები, სოციალისტური ქალაქი რუსთავი მუშათა დაბა ქუთაისის საავტომობილო ქარხანასთან.

ომის შემდგომ წლებში შესამჩნევად გაიზარდა ქალაქების, განსაკუთრებით თბილისის მოსახლეობა, რამაც დიდი მოთხოვნილებები წამოაყენა საბანაო და კომუნალური მეურნეობის გაფართოებისა და განვითარების მხრივ. მარტო 1951—1955 წლებში საექსპლოატაციოდ გადაეცა 800 ათას კვ. მეტრზე მეტი საცხოვრებელი ფართობი. ამავე პერიოდში საქართველოს სოფელ ადგილებში სოფლის მოსახლეობამ აიშენა 35 ათასზე მეტი საცხოვრებელი სახლი, ქალაქებსა და მუშათა დასახლებულ ადგილებში ინდივიდუალურმა მშენებლებმა ააგეს საცხოვრებელი სახლები, რომელთა საერთო ფართობი თითქმის ნახევარ მილიონ კვ. მეტრს აღწევდა.

რესპუბლიკის დედაქალაქის — თბილისის კეთილმოწყობისა და არქიტექტურულ რეკონსტრუქციის ინტენსიური სამუშაოები 1947 წლიდან ჩაიდება. იწყება მეორე რიგის სანაპიროს მშენებლობა მტკვრის მარცხენა ნაპირზე, რეკონსტრუქციას განიცდიან რუსთაველის, მარჯანიშვილის, სადგურის მოედნები; ფართოვდება მნიშვნელოვანი მაგისტრალები — ბარათაშვილის, მელიქაშვილის, ჩელუსკინელთა ქუჩები; შენდება ახალი ხიდები მდინარე მტკვარზე.

დიდი სამუშაოები მიმდინარეობს საბურთალოს რაიონის გაშენებისათვის. „ასბინიანი სახლის“ გვერდით აიგო ახალი საცხოვრებელი სახლი, მეტალურგიული ტექნიკუმის შენობა, ამავე რაიონში შენდება ახალი საცხოვრებელი სახლები, საზოგადოებრივი შენობები, უმაღლესი სასწავლებლების კორპუსები და სხვა ნაგებობანი. მეტი ყურადღება ეთმობა ბინათმშენებლობას.

ომისშემდგომ წლებში თბილისში აიგო მრავალი ახალი საცხოვრებელი სახლი. მათ შორის აღსანიშნავია მარჯანიშვილის სახელობის მოედანზე საცხოვრებელი სახლების კომპლექსი (არქ. გ. მელია), საცხოვრებელი სახლები: ნ. ნიკოლაძის ქუჩაზე № 3 (არქ. ა. მიმინოშვილი), პლესანოვის პროსპექტზე № 59 (არქ. ი. ჩხენკელი), ილია ჭავჭავაძის პროსპექტზე № 48 (არქ. რ. მუშეყვდიანი), 123-ბინიანი საცხოვრებელი სახლი კაპოს ქ. № 4 (არქ. გ. მელია), ჩელუსკინელების ქუჩაზე № 11 (არქ. ზ. მინდორაშვილი, ლ. სუმბაძე), 200-ბინიანი საცხოვრებელი სახლი სანაპიროზე (არქ. შ. ყავლაშვილი, გ. მელქაძე, ლ. ხარაშვილი) და ა. შ.

ბინათმშენებლობას კომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა მუდამ უდიდეს ყურადღებას აქცევდნენ. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში საცხოვრებელი ფართობი ქ. თბილისში თითქმის ერთიორად გაიზარდა. ომისშემდგომ წლებში (1946—1964 წწ.) თბილისში საექსპლოატაციოდ გადაეცა ინდივიდუალური ბინათმშენებლობის ჩათვლით თითქმის 1.815 ათასი კვადრატული მეტრი ახალი საცხოვრებელი ფართობი. უკანასკნელი წლების ბინათმშენებლობის გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ ახალი საცხოვრებელი ფართობის ყოველწლიური მატება რესპუბლიკის დედაქალაქში შეიძლება მკვეთრად ამაღლდეს ახალი საცხოვრებელი კომპლექსების მშენებლობითა და საბინაო ფონდის ადგილობრივი, გამოუყენებელი რესურსების გამოქვანით.

ქართული საბჭოთა ხუროთმოძღვრების განვითარების გზების გამოვლინებისა და დახასიათებისათვის საგულისხმოა საქართველოს სსრ მთავრობის სახლის მთავარი კორპუსის არქი-

ტექტურა. კონკურსის შედეგად მიღებულ იქნა საქართველოს სსრ მთავრობის სახლის მთავარი კორპუსის პროექტი, შედგენილი ვ. კოკორინისა და გ. ლეეაეას მიერ არქ. ვ. ნასარაძის მონაწილეობით. მთავრობის სახლის მშენებლობა დამთავრდა 1953 წელს.

მიუხედავად არქიტექტურული მოღვაწეობის ერთგვარი აღმავლობისა, ომის შემდგომ წლებში ქართული საბჭოთა ხუროთმოძღვრების განვითარებაში იყო მთელი რიგი შეცდომები და ნაკლოვანებები. კომუნისტური პარტია თავის გადაწყვეტილებებსა და მითითებებში არა ერთხელ მოაგონებდა არქიტექტორებს, ინჟინრებსა და მშენებლებს, რომ რეალური სინამდვილის უგულვებელყოფა, მშრომელთა მატერიალური, კულტურული მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების ამოცანის, საბჭოთა ხუროთმოძღვრების ძირითადი პრინციპების დავიწყება იწვევს ეგრეთწოდებული გარეგნული შემკობა-გალამაზებით გატაცებას, უსარგებლო და მავნე ფორმათა თხზვას, ფორმალისმს, ზედმეტობას დაპროექტებასა და მშენებლობაში.

1954 წლის დეკემბერს მოსკოვში გაიმართა მშენებელთა, არქიტექტორთა და საშენი მასალების მრეწველობის, სამშენებლო და საგზაო მანქანათმშენებლობის, დამპროექტებელი და სამეცნიერო-კვლევითი ორგანიზაციების მუშაკთა სრულიად საკავშირო თათბირი, რომელმაც სხვა საკითხებთან ერთად დიდი ყურადღება მიაქცია ბინათმშენებლობის საკითხებს. მშენებელთა საკავშირო თათბირის მონაწილეთა გამოსვლებში მკაცრად იქნა გაკრიტიკებული და დაგმობილი მრავალი არქიტექტორის საქმიანობა, რომელიც არქიტექტურულ და ქალაქთგეგმარების პრაქტიკაში სერიოზული შეცდომებით ხასიათდებოდა, იწვევდა სახალხო სახსრების უსარგებლო ხარჯვას. საზოგადოებრივი და საბინაო მშენებლობის უკანასკნელი წლების პრაქტიკამ ცხადყო, რომ ზოგიერთი ქართველი არქიტექტორი ყურადღებას არ აქცევდა მშენებლობაში ეკონომიურობის საკითხს, გატაცებული იყო გაუმართლებელი ზედმე-

ტობით, ფასადების დეკორაციული გაფორმებით, გარეგნული ეფექტით. 1955 წლის 4 ნოემბერს საბჭოთა არქიტექტორთა მეორე სრულიად საკავშირო ყრილობის წინ სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭომ მიიღეს დადგენილება „დაპროექტებასა და მშენებლობაში ზედმეტობის აღმოფხვრის შესახებ“.

საცხოვრებელ და საზოგადოებრივ შენობათა დაპროექტებასა და მშენებლობაში ზედმეტობა იყო დაშვებული რესპუბლიკის დედაქალაქ თბილისშიც. მაგალითად, ზედმეტობა იყო დაშვებული ყოფ. საქნახშირის კომბინატის (1953 წ., არქ. მ. ჩხიკვაძე და კ. ჩხეიძე) მშენებლობაზე, თბილისის ვაგზლის შენობის (1953 წ., არქ. გ. ტერ-მიქელაძე) რეკონსტრუქციის დროს, მელიქიშვილის ქუჩაზე სასტუმრო „საქართველოს“ (1956 წ., არქ. ნ. ფირცხალაიშვილი, გ. თავდგირიძე), მეცნიერ მუშაკთა საცხოვრებელი სახლის (1956 წ., არქ. ი. ჩხენკელი, ქ. სოკოლოვა) და ზოგიერთ სხვა ნაგებობათა დაპროექტებასა და მშენებლობაზე.

ზედმეტობის წარმოშობის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი ის იყო, რომ საცხოვრებელი, სამოქალაქო შენობების მნიშვნელოვანი და სამრეწველო შენობათა დიდი ნაწილი უმთავრესად შენდებოდა ინდივიდუალური პროექტებით.

ტიპური საცხოვრებელი სექციის პროექტზე უკანასკნელ წლებში მოწყობილმა კონკურსებმა, რომლებშიც მონაწილეობა მიიღეს რესპუბლიკის ფართო არქიტექტურულმა საზოგადოებრიობამ, შემოქმედებითმა კოლექტივებმა, წამყვანმა საპროექტო ორგანიზაციებმა, გამოავლინა საცხოვრებელი სახლების არა ერთი საინტერესო გადაწყვეტა. ამოცანა ის იყო, რომ ტიპური პროექტების დანერგვითა და სრულყოფით გამოძებნილი ყოფილიყო საცხოვრებელი სექციის ყველაზე ოპტიმალური გადაწყვეტა და შექმნილიყო მტკიცე ბაზა მშენებლობის ინდუსტრიალიზაციისათვის.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს 1957 წლის

31 ივლისის დადგენილებით „სსრ კავშირში საბინაო მშენებლობის განვითარების შესახებ“ ნაჩვენებია ნათელი გზები საბინაო პრობლემის გადასაქრელად და დასახულია ამოცანა უახლოეს 10—12 წელიწადში ბოლო მოელოს საცხოვრებელი ფართობის ნაკლებობას.

უკანასკნელ წლებში საგრძნობი მუშაობა განხორციელდა ჩვენი რესპუბლიკის ქალაქების. მოსახლეობის კომუნალური მომსახურების გასაუმჯობესებლად. დიდი ამოცანებია დასახული ქალაქებისა და დაბების კეთილმოწყობისათვის, საბინაო მშენებლობის მკვეთრი გაფართოებისათვის, მშრომელთა მატერიალური და კულტურული დონის შემდგომი ამაღლებისათვის.

რესპუბლიკის ქალაქებსა და დაბებში, სოფლად ფართოდ არის გაჩაღებული კაპიტალური მშენებლობა. განსაკუთრებით ინტენსიურად მიმდინარეობს იგი თბილისში საბურთალოზე, დილოშსა და ნავთლულში—კომპლექსური განაშენიანების რაიონებში. აქ ფართო სამუშაოები წარმოებს ტიპური პროექტებით საცხოვრებელი მასივების მშენებლობისათვის, ბოლო ხანს აიგო უმაღლესი სასწავლებლების ახალი კორპუსები: პოლიტექნიკური ინსტიტუტისა (1954 წ., არქ. მ. შავიშვილი), ყოფ. რკინიგზის ტრანსპორტის ინსტიტუტის კომპლექსისა (1956 წ., არქ. მ. ნეპრინცევი), მიმდინარეობს საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კომპლექსის მშენებლობა (არქ. გ. ლეჟავა).

ვაკეში აშენდა ფიზკულტურის ინსტიტუტის ახალი შენობა (1956 წ., არქ. ი. კასრაძე), რეკონსტრუქცია განიცადა საქართველოს ზოოვეტინსტიტუტის შენობამ (1954 წ., არქ. ს. რევიშვილი) და ა. შ. კარგი საჩუქარი მიიღეს 1956 წლის 22 აპრილს თბილისის მშრომელებმა: ქალაქის ცენტრალურ მოედანზე საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა დიდი ბელადის ვ. ი. ლენინის მონუმენტური ძეგლი (მოქანდაკე ვ. თოფურიძე, არქიტექტორები: შ. ყავლაშვილი, გ. მელქაძე, გ. ხეჩუშვილი, კ. ჩხეიძე).

1957 წელს თბილისი დამშვენდა ახალი, კეთილმოწყობილი ვარაზისხევის ქუჩით. წინათ აქ არსებული ხევი, რომელიც სიბინძურის თავმოყრის ადგილს წარმოადგენდა, ქალაქის

ერთ-ერთ ულამაზეს მაგისტრალად გადაიქცა. 1957 წელს დიდი სამუშაოები ჩატარდა ოქტომბრის ქუჩის გაფართოება-რეკონსტრუქციისათვის. ჩვენი რესპუბლიკის დედაქალაქის მწვანე სამოსმა 3 122 ჰექტარს მიიღწია. ვაკეში გაშენდა მშვენიერი პარკი, რომლის ფართობი 100 ჰექტარს აღემატება, პარკში შო-ეწყო ახალი სტადიონი (1956—1960 წწ., არქ. კ. დგებუაძე, დენდროლოგი ნ. ციციშვილი). დედაქალაქის მშრომელთა დასვენების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კერად გადაიქცა „თბილისის ზღვის“ მიდამოები უზარმაზარი ტყე-პარკით.

უკანასკნელ წლებში თბილისში გაშენდა ვაკე-საბურთა-ლეს მაგისტრალი, მოსკოვის პროსპექტი, გასწვრივი ქუჩა, გაყვანილ იქნა ელბაქიძის დაღმართის ახალი მონაკვეთი, აშენდა თბილისის აეროპორტის ახალი შენობა (1958 წ., არქ. ვ. ბერიძე, გ. იოლკინი, გ. კრიუკოვი), სპორტის სასახლე (1961 წ., არქ. ი. კასრაძე, ლ. მესხიშვილი, იან. დ. ქაჭაია). კეთილმოეწყო მტკვრის მარცხენა და მარჯვენა სანაპიროები, ბარნოვის, ფალიაშვილის, პავლოვის, ჰეიხისა და სხვა ქუჩები: თბილისის ხუროთმოძღვრების განვითარებაში მნიშვნელოვანი შენაძენი იქნება პანორამული კინოთეატრი (1963 წ., არქ. ი. ჩხენკელი), მომავალი მშენება — მეტროპოლიტენი.

რესპუბლიკაში უკანასკნელ წლებში აშენდა არა ერთი ახალი სასკოლო შენობა, კინოთეატრი, საბავშვო ბაღი, ბაგა, საზოგადოებრივი და კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მნიშვნელობის სხვა ობიექტი.

ომისშემდგომ წლებში დიდი სამუშაოები ჩატარდა რესპუბლიკის სხვა ქალაქების რეკონსტრუქციისა და კეთილმოეწყობისათვის.

აფხაზეთის ასსრ დედაქალაქი სოხუმი შავი ზღვის სანაპიროს ერთ-ერთ ულამაზეს ქალაქად გადაიქცა. უკანასკნელ პერიოდში აქ აშენდა ბევრი საცხოვრებელი სახლი, რკინიგზის სადგურის შენობა (1951 წ., არქ. ლ. და ლ. მუშეულიანები), რეკონსტრუქცია განიცადა თეატრის შენობამ (1950 წ., არქ. მ. ჩხიკვაძე კ. ჩხეიძის მონაწილეობით). ქალაქის მშვენიერება გახდა სოხუმის მთის ტყე-პარკი (1952 წ., არქ. თ. ლითანიშვილი,

თ. მაქარაშვილი, ლ. მუშკუდიანი, ს. ცინცაძე, გ. თელია) და ა. შ.

მნიშვნელოვანი მუშაობა მიმდინარეობს აქარის ასსრ დედაქალაქის—ბათუმის კეთილმოწყობისათვის. ბოლო ხანს აქ აიგო დრამატული თეატრი (1953 წ., არქ. ა. ტეპლიცკი), რევოლუციის მუზეუმი (1955 წ., არქ. კ. ჭავჭავაძე) და მრავალი სხვა შენობა.

სრულად იცვალა სახე საქართველოს მეორე ინდუსტრიულმა ცენტრმა ქალაქმა ქუთაისმა. დიდი სამუშაოები განხორციელდა ქალაქის ცენტრის რეკონსტრუქციისათვის. ცენტრალურ მოედანზე აიგო საცხოვრებელი სახლი (1954 წ., არქ. ი. კახიანი, მ. შავიშვილი), თეატრის დიდი შენობა (1955 წ., არქ. შ. თავაძე, მ. შავიშვილი), სასტუმროს მახლობლად აშენდა ადმინისტრაციული სახლი (1947 წ., არქ. მ. შავიშვილი) და ა. შ. ს. ორჯონიკიძის სახელობის ავტოქარხანასთან გაშენდა დიდი დასახლება (არქ. მ. შავიშვილი, გ. ჩიგოგიძე).

გორში (ქალაქის დაგეგმარების პროექტების ავტორებია არქ. ბ. ლორთქიფანიძე და ლ. სუმბაძე) განსაკუთრებით დიდი სამუშაოებია განხორციელებული საფეიქრო კომბინატის დასახლების მშენებლობისა და კეთილმოწყობისათვის (არქ. ლ. სუმბაძე). უკანასკნელ წლებში გორში აშენდა ბევრი ახალი ნაგებობა, მათ შორის აღსანიშნავია სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი (1956 წ., არქ. მ. შავიშვილი), სასტუმრო (1956 წ., არქ. ა. ქურდიანი, ქ. სოკოლოვა) და სხვები.

ფაქტიურად საბჭოთა ხელისუფლების წლებში გაშენდა კურორტი წყალტუბო. არქიტექტორების ლ. მელეგის, გ. ხიმშიაშვილის, ა. ინჭიკიშვილის, ვ. ჩანტლაძის, ვ. ნასარიძის, ვ. კედიას, ნ. სოლოვიოვას, ლ. ჯანელიძის, ლ. მესხიშვილის, თ. ფოცხიშვილის და სხვების პროექტებით აქ აიგო არა ერთი სანატორიუმი.

სსრ კავშირის სახალხო მეურნეობის განვითარების შვიდწლიანი გეგმით შემუშავებულია ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკისა და კულტურის შემდგომი მძლავრი განვითარების, მშრომელთა ცხოვრების დონის მნიშვნელოვანი ამაღლების დიდებული პროგრამა. ამ პროგრამის შესრულება საშუალებას მოგ-

ვცემს გადამწყვეტი ნაბიჯი გადავდგათ კომუნიზმის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნაში. შეიძღვლიან გეგმაში პარმონიულად შეხამებულია ყველა მოკავშირე რესპუბლიკის, მათ შორის საქართველოს სსრ ეკონომიკისა და კულტურის განვითარების ამოცანები.

რესპუბლიკის სახალხო მეურნეობაში კაპიტალურ დაბანდებათა მოცულობა მიმდინარე შეიძღვლიანი გეგმით შეადგენს 1,4-ჯერ მეტს, ვიდრე წინა შეიღ წელიწადში. კაპიტალურ დაბანდებათა საერთო მოცულობიდან საბინაო და კომუნალური მშენებლობისათვის გათვალისწინებულია 64 პროცენტით მეტი თანხა, ვიდრე 1952—1958 წლებში. შეიღი წლის მანძილზე რესპუბლიკაში სახელმწიფო გეგმით გათვალისწინებული კაპიტალური დაბანდებით აშენდება 4 მილიონ კვადრატულ მეტრზე მეტი საერთო ფართობის საცხოვრებელი სახლები. განხორციელდება რესპუბლიკის ქალაქების, მუშათა დაბეზისა და სოფლების კეთილმოწყობა. მნიშვნელოვანი სახსრები დაიხარჯება სკოლების, სკოლა-ინტერნატების, საბავშვო ბაღების, ბაგების, კლუბებისა და კულტურის სახლების მშენებლობაზე. 18,5 მილიონზე მეტი მანეთია გათვალისწინებული საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ინსტიტუტების, სხვა სამეცნიერო დაწესებულებების შენობათა კაპიტალური მშენებლობისათვის.

მიმდინარე შეიღწლეღში საბინაო და კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მშენებლობის გრანდიოზულმა პროგრამამ დამპროექტებლების წინაშე მოხერხებული, ეკონომიური ტიპური პროექტების შექმნა მოითხოვა. ბოლო ხანებში ეკონომიური ტიპური პროექტების მეშვეობით წინა პროექტებთან შეღარებით ერთი კვადრატული მეტრი საცხოვრებელი ფართობის ღირებულება შემციარებულია 8—10 პროცენტით. ტიპურმა პროექტირებამ, მშენებლობაში ინდუსტრიული მეთოდების ფართოდ დანერგვამ სათანადო ნაყოფიც გამოიღო. საქმარისია მოვიყვანოთ ქალაქ თბილისში ომისშემდგომ პერიოდში ბინათმშენებლობის მონაცემები.

მეოთხე - ხუთწლეღში სახელმწიფოებრივი მშენებლობის ხაზით თბილისში საექსპლოატაციოდ გადაეცა 66 620 კვად-

რატული მეტრი ახალი საცხოვრებელი ფართობი, მეხუთე ხუთწლედში—161 530 კვადრატული მეტრი ანუ თითქმის 2,5-ჯერ მეტი, ვიდრე მეოთხე ხუთწლედში. უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში კი ქ. თბილისში აშენდა 900 000-მდე კვადრატული მეტრი ახალი საცხოვრებელი ფართობი, ანუ თითქმის 14-ჯერ მეტი, ვიდრე მეოთხე ხუთწლედში, და დაახლოებით 5,5-ჯერ მეტი, ვიდრე მეხუთე ხუთწლედში. ოპის-შემდგომი 20 წლის განმავლობაში აშენებული ბინების ნახევარზე მეტი 1959—1964 წლებზე მოდის.

შვიდწლიანი გეგმით თბილისში უნდა გაშენდეს 2 100 ათასი კვ. მეტრი ახალი საცხოვრებელი ფართობი, აქედან 1 500 ათასი კვ. მეტრი სახელმწიფო მშენებლობის ხაზით. მარტო თბილისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის ხაზით თბილისში უნდა აიგოს 700 ათასზე მეტი კვ. მეტრი ახალი საცხოვრებელი ფართობი, ე.ი. ყოველწლიურად უნდა გადაეცეს 200 ათასზე მეტი კვადრატული მეტრი. ეს იმას ნიშნავს, რომ ბინათმშენებლობის ტემპი მიმდინარე შვიდწლედში თითქმის 8-ჯერ გაიზარდება 1952—1958 წლებთან შედარებით.

რესპუბლიკის საბინაო მშენებლობაში ამ გრანდიოზული პროგრამის შესრულება შესაძლებელი იქნება მხოლოდ მშენებლობის შემდგომი ინდუსტრიალიზაციის მეშვეობით. სწორედ ამიტომ საბინაო მშენებლობაში ახალ ეტაპს წარმოადგენს მსხვილპანელიანი ბინათმშენებლობა, სამშენებლო წარმოების გადაქცევა სახლების მონტაჟად ქარხნებში დამზადებული დიდი ზომის ელემენტებისაგან შექანიზებული ნაკადური წესით.

საბჭოთა ქალაქები და დაბები ის მატერიალური გარემოა, რომელშიც ცხოვრობს, მუშაობს და ისვენებს კომუნისტების მშენებელი საბჭოთა ადამიანი. ამიტომ ისინი უნდა ასახვედნენ ჩვენს დიად ეპოქას, ჩვენს იდეალებს, ჩვენი მრავალეროვანი კულტურის აყვავებას. საბჭოთა არქიტექტორების ღირსების საქმეა შექმნან კომუნისტების მშენებელი ჩვენი დიდი ხალხის შესატყვისი ქალაქები.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

კ. მარქსი და ფ. ენგელსი ხელოვნების შესახებ -	3
ე. ი. ლენინი და ხელოვნების საკითხები -	39
ასახვის ლენინური თეორია და ხელოვნება -	82
მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა	101
მხატვარი და ცხოვრების სიმართლე	114
ნანახი და ნააზრევი. შთაბეჭდილებანი 1962 წლის რესპუბლიკურ სამხატვრო გამოფენაზე .	130
მხატვარი და დრო. 1963 წლის რესპუბლიკურ სამ- ხატვრო გამოფენაზე	146
ევენო სიუს რომანის „საიდუმლოებანი“. ერთი უცხოური კო- ნოფილმის გამო	151
თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის რეაქციული არსი .	159
ხელოვნების საკითხები პრესაში	176
ქართული საბჭოთა ხელოვნების განვითარება	204

